
Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de As Báquides de Plauto

Autor(es): Teixeira, Cláudia

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/40200>

DOI: DOI:<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1276-8>

Accessed : 5-May-2023 13:04:23

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

AUTORES GREGOS E LATINOS – SÉRIE ENSAIOS

ESTRUTURA, PERSONAGENS E
ENGANOS

INTRODUÇÃO À
LEITURA DE
As BÁQUIDES DE
PLAUTO

CLÁUDIA TEIXEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

Apresentação: Os volumes desta série privilegiam a publicação de estudos curtos, tanto monográficos como escritos em colaboração, que apresentem ao grande público aspetos variados da Antiguidade Clássica (obras literárias, eventos históricos, figuras importantes ou grandes debates). Preparados por consagrados especialistas de nível internacional, procuram, através do recurso a uma linguagem de apreensão mais transversal, favorecer a disseminação da cultura científica.

Breve nota curricular sobre a autora

Cláudia Teixeira é professora auxiliar do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Na sua actividade de investigação tem privilegiado a literatura latina, particularmente a *Eneida* de Virgílio e os romances de Petrónio e Apuleio. Neste momento, integra a equipa que está a traduzir a *Historia Augusta*.

COLEÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS - SÉRIE ENSAIOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ISSN: 2183-220X

DIRETORES PRINCIPAIS
MAIN EDITORS

Francisco de Oliveira

Universidade de Coimbra

Nair Castro Soares

Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

Nelson Ferreira

Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Ana Cláudia Ribeiro

Universidade Federal de São Paulo

Joaquim Brasil Fontes

Universidade de Campinas - UNICAMP

José Augusto Ramos

Universidade de Lisboa

Maria Cecília Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

Santiago López Moreda

Universidad de Extremadura

Tomás González Rolán

Universidad Complutense de Madrid

Virgínia Soares Pereira

Universidade do Minho

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS
A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

AUTORES GREGOS E LATINOS – SÉRIE ENSAIOS

ESTRUTURA, PERSONAGENS E
ENGANOS

INTRODUÇÃO À
LEITURA DE
As BÁQUIDES DE
PLAUTO

CLÁUDIA TEIXEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

TÍTULO TITLE

Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de *As Báquides* de Plauto
Structure, characters and deceptions: an introduction to the study of Plautus' *Bacchides*

AUTOR AUTHOR

Cláudia Teixeira

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto CONTACT

imprensa@uc.pt

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento PRINTED BY

Simões e Linhares, Lda.

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contato CONTACT

@annablume.com.br



POCI/2010



Obra publicada no âmbito do projeto
- UID/ELT/00196/2013.

ISBN

978-989-26-1275-1

ISBN Digital

978-989-26-1276-8

DOI

[https://](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1276-8)

doi.org/10.14195/978-989-26-1276-8

Depósito Legal LEGAL DEPOSIT

© Dezembro 2016

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Vniversitatis
Conimbrigensis
<http://classica.digitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under

Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

ESTRUTURA, PERSONAGENS E ENGANOS:
INTRODUÇÃO À LEITURA DE *AS BÁQUIDES* DE PLAUTO

STRUCTURE, CHARACTERS AND DECEPTIONS:
AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF PLAUTUS' *BACCHIDES*

CLÁUDIA TEIXEIRA

FILIAÇÃO AFFILIATION
Universidade de Évora

RESUMO

Esta publicação apresenta um estudo introdutório e didático à leitura de *As Báquides* de Plauto, no qual se analisam o contexto e as características da peça, a estrutura e as personagens, e ainda o problema da originalidade plautina na conceptualização do 'terceiro engano'.

PALAVRAS-CHAVE

Plauto, *As Báquides*, contexto, estrutura, personagens, originalidade.

ABSTRACT

This publication presents an introductory study, of didactic nature, to Plautus' *Bacchides*. Aspects related to the context, the characteristics, the structure and the characters of the play are discussed, as well as the problem of Plautus' originality regarding the creation of the 'third deception'.

KEYWORDS

Plautus, *Bacchides*, context, structure, characters, originality.

AUTOR

Cláudia Teixeira é professora auxiliar do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Na sua actividade de investigação tem privilegiado a literatura latina, particularmente a *Eneida* de Virgílio e os romances de Petrónio e Apuleio. Neste momento, integra a equipa que está a traduzir a *Historia Augusta*.

AUTHOR

Cláudia Teixeira is assistant professor at the Department of Linguistics and Literatures of the University of Évora and member of the Centre for Classical and Humanistic Studies of the University of Coimbra. Her chief research interests lie in Latin Literature, especially in Virgil's *Aeneid* and in Petronius' and Apuleius' novels. She is currently working on the translation of *Historia Augusta*.

SUMÁRIO

AS BAQUIDES

1. ENREDO	11
2. CONTEXTO E CARACTERÍSTICAS DA PEÇA	13
3. ESTRUTURA DA PEÇA	17
4. FONTES E ORIGINALIDADE	41
5. PERSONAGENS	51
6. CÓMICO	74
7. DATA	76
BIBLIOGRAFIA	77
INDEX RERVM	81

(Página deixada propositadamente em branco)

**ESTRUTURA, PERSONAGENS E ENGANOS:
INTRODUÇÃO À LEITURA DE *AS BÁQUIDES*
DE PLAUTO**

Cláudia Teixeira

(Página deixada propositadamente em branco)

AS BÁQUIDES

1. ENREDO¹

O jovem Mnesíloco, encarregado por seu pai Nicobulo, de ir a Éfeso cobrar uma dívida de 1200 moedas de ouro, envia uma carta ao seu amigo Pistoclero, na qual lhe pede que tente localizar a sua amante, a cortesã Báquis. Pistoclero – assim abre a peça – encontra não uma, mas duas irmãs de nome Báquis e ambas cortesãs. O jovem, incapaz de resistir aos encantos de Báquis I, enamora-se dela. Entretanto Mnesíloco regressa de Éfeso. Crísalo, escravo do jovem, é posto ao corrente da situação por Pistoclero: era necessário dinheiro para libertar Báquis II de um contrato que fizera com um Soldado para o servir durante um ano. Crísalo congemma imediatamente um estratagema para pôr o dinheiro à disposição do jovem patrão. Esse estratagema consiste em dizer a Nicobulo que não conseguiram trazer as moedas de ouro de Éfeso. Os motivos que aduz como justificação para tal facto apresenta-os Crísalo em um crescendo de falsas e hilariantes explicações: primeiro, o devedor não queria entregar o dinheiro; depois, entrega-o; mas, logo de seguida, faz uma aliança com uns piratas, que começam por seguir a embarcação em que regressavam, no intuito de a assaltarem. Desta forma, resolvem trazer apenas uma pequena quantidade desse dinheiro e deixar o resto na cidade à guarda de Teotimo. Por fim, Crísalo

¹ A súmula do enredo, que aqui se apresenta, encontra-se em Teixeira 2006, 369-372. Os passos da tradução de *As Báquides* que constam do presente volume são excertos da tradução integral da peça plautina, da autoria de C. Teixeira (realizada a partir da edição de A. Ernout), publicada pela Faculdade e Letras da Universidade de Coimbra – Imprensa Nacional Casa da Moeda em 2006, no volume *Plauto. Comédias I*.

tenta convencer Nicobulo a partir rapidamente para Éfeso para ele próprio tomar as devidas providências, no sentido de trazer de volta o dinheiro.

Entretanto, desconhecedor das informações dadas a Crísalo por Pistoclero, Mnesíloco torna-se vítima de um engano: antes de falar com o escravo, ouve, acidentalmente, uma conversa entre o pai de Pistoclero, Filóxeno, e Lido, o velho preceptor do jovem, na qual Lido descreve aquela que é, a seus olhos, a vergonhosa paixão do jovem aluno por uma cortesã de nome Báquis. Mnesíloco sente-se traído. E, deste modo, restitui ao pai todo o dinheiro trazido de Éfeso.

Assim, quando, finalmente, encontra Crísalo e se desfaz o engano, Mnesíloco já não tem meios para libertar a sua amada do contrato com o Soldado. No entanto, e apesar dos receios de Crísalo, consegue com que o escravo volte a ajudá-lo. Este pede ao jovem que escreva uma carta ao pai na qual revela que Crísalo o tem enganado e congemma novas acções subversivas para lhe roubar o ouro. O registo da pretensa denúncia transmitida pela missiva abre espaço a uma, também pretensa, vendetta: Crísalo faz uma revelação – uma revelação com a qual convence Nicobulo de que Báquis II não é uma cortesã, mas a mulher do Soldado. Deste modo, temendo pela vida do filho,² Nicobulo pede ao escravo que pague ao militar a quantia necessária para o ressarcir da injúria. E, desta forma, julgando que está a comprar a vida do filho, Nicobulo, ao pagar a soma pedida pela anulação do contrato, acaba por libertar Báquis

² Em termos legais, a definição de *adulterium* era aplicada estritamente às ligações extramatrimoniais mantidas entre mulheres casadas e homens de qualquer condição social, solteiros ou casados. No caso do adultério descoberto em flagrante era reconhecido ao marido o direito de matar a esposa e de agredir, mutilar ou matar o amante. Em 18 a.c., a *Lex Iulia de adulteriis coercendis* retira a jurisdição à família, mas fez do adultério um crime público, suscetível de *accusatio publica*, e punido pelo estado.

II do seu acordo com o Soldado. No entanto, a vida amorosa do jovem requer mais dinheiro. E Crísalo arranja forma de conseguir mais algum do pecúlio do velho Nicobulo. Para tal, faz com que Mnesíloco escreva uma carta sentida, em que pede ao pai duzentas moedas, sob pretexto de as ter prometido a Báquis II. Nicobulo acaba por aceder ao pedido do filho e envia-lhe o dinheiro por Crísalo, enquanto ele próprio vai ao foro pagar a soma prometida ao Soldado. Informado por este acerca dos verdadeiros acontecimentos, Nicobulo profere um desesperado monólogo. Entretanto, encontra, por acaso, Filóxeno. Decidem ir a casa das duas irmãs com a firme decisão de arrancar os filhos de tal antro de perdição. Mas, ao invés de conseguirem realizar os seus intentos, a acção apresenta a sua última reviravolta: as duas irmãs decidem-se pela conquista dos velhos pais. Báquis I encarrega-se de Nicobulo e Báquis II de Filóxeno. No final, acabam por se associar, com os filhos, ao banquete em casa das cortesãs.

2. CONTEXTO E CARACTERÍSTICAS DA PEÇA

As *Báquides* pertencem ao grupo das comédias *palliatae*,³ i.e., do tipo de comédia que reelabora uma peça grega, conservando o ambiente grego (nomes das personagens, topónimos e contexto). Este ambiente, social, cultural e institucionalmente distinto do romano, não constituía todavia impedimento à compreensão das peças por parte dos espectadores: se, por um lado, os Romanos estavam suficientemente próximos da civilização grega, por outro lado, Plauto introduziu nas peças elementos da vida romana, sobretudo no tratamento das questões enquadradas por

³ O nome deriva de *pallium*, um manto em forma de rectângulo que era a veste tradicional grega. Sobre os elementos que compõem a *palliata*, vide Pociña e López 2007, 24 e segs.

especificidades próprias,⁴ que mitigariam os possíveis distanciamentos.

A grande maioria das peças de Plauto constituem adaptações⁵ de peças da Comédia Nova (no caso de *As Báquides*, o modelo é o *Dis exapatón* de Menandro), género que se desenvolveu em Atenas, entre o final do século IV a.C. e os inícios do terceiro século a.C. No contexto da produção comediográfica grega, a Néia representava já uma evolução em relação à denominada Comédia Antiga, cujas características mais significativas Citroni⁶ resume em temática política, imaginação fantástica, agressividade da sátira e momice escatológica. Em clara ruptura com este modelo, a Comédia Nova viria a evidenciar-se pelo desenvolvimento de temas triviais, de inspiração quotidiana, e de personagens estereotipadas. *A palliata* herdaria estas características ao dar prioridade «a histórias familiares, próprias de ambientes urbanos. Os confrontos que se desenvolvem no palco são entre pais e filhos, amos e escravos, ricos e pobres. O amor e o património constituem os dois principais factores sobre os quais assenta o desenrolar da intriga e os conflitos entre as personagens.»⁷ À convencionalidade da intriga que, esquemáticamente, põe em cena um conflito familiar – normalmente entre um filho e um pai, que obstaculiza a relação amorosa imprópria do primeiro com uma rapariga de condição social indesejável, corresponde um happy ending não menos convencional, agilizado pela «astúcia de um engano ou [por] uma mudança inesperada da fortuna (geralmente um reconhecimento).»⁸ Todavia, entre

⁴ É o caso das normas jurídicas ou dos aspectos ligados à regulação económica. Sobre a questão da presença do Direito grego e romano em Plauto, veja-se Paoli 1976 e Scafuro 1997. Sobre a banca, veja-se Andreau 1968 e Leigh 2004, 5 e segs.

⁵ Couto 2006, 12: «Quase todas são adaptações de obras da Comédia Nova. *Anfitrião*, *O Persa* e *O Pequeno Cartaginês* terão sido as únicas exceções».

⁶ Citroni 2006, 76.

⁷ Citroni 2006, 79.

⁸ Citroni 2006, 111.

um termo e o outro, Plauto cria espaço para a complexidade. A matéria dramática articula e agiliza relações entre oponentes e adjuvantes tradicionais (um amigo do jovem e, sobretudo, um escravo astuto e audaz que congemma e põe em prática uma série de estratagemas que obliteram as oposições paternas), mas raramente de forma linear: peripécias intrincadas, equívocos, enganos, efeitos-surpresa, desfechos cuja realização fica a dever-se a elementos não esperados, produzem um efeito cumulativo que elevam a acção dramática a um grau de variedade, de complexidade e de velocidade que, em última análise, resgatam a produção plautina de um esquematismo categórico.

Para essa variedade contribuem igualmente os recursos rítmicos e musicais. Contrariamente ao teatro antigo, cuja estrutura assentava em dois grupos de participantes, coro e personagens, a Néa elide o coro. Com esta elisão, o texto dramático perde, consequentemente, a sua divisão em episódios e estásimos, passando a utilizar-se a tradicional divisão em actos. Adversamente ao que é prática comum nas publicações editoriais e nas traduções actuais, que registam actos e cenas, a *palliata* não herda a divisão que definia a estrutura da Comédia Nova. Seria apenas em contexto de recepção renascentista que as *fabulae* plautinas, a despeito de a acção decorrer em contínuo e sem pausas definidas, conheceriam essa formatação.⁹ Contudo, apesar de não fazer uso formal do coro, seria o recurso à estrutura musical, que chegou à *palliata* provavelmente ou por influência das formas teatrais de

⁹ Couto 2006, 15: «De facto, costuma fazer-se remontar a divisão em actos das comédias do Sarsinate à edição fixada por J. B. Pius em 1500. A partir de então, essa divisão foi mantida, por vezes com ligeiras variações, pelos editores modernos, passando a constituir critério para a mudança de acto o ficar a cena vazia.» Esta divisão foi provavelmente inspirada naquela que Donato fez, no século IV, relativamente à produção de Terêncio. A crítica plautina recente tem analisado a divisão *cantica/diverbia* e respectivos metros, relacionando-a com a divisão estrutural das peças em actos. Sobre o assunto, veja-se Moore 1998.

raiz itálica ou da tragédia ática, que ditaria a divisão estrutural das peças em *diverbia* (partes faladas) e *cantica*¹⁰ (momentos cantados, acompanhados de música, e que, nas peças de Plauto, ocupavam mais espaço do que as partes faladas). A alternância *diverbia/cantica* não traduz, contudo, uma prática mecânica e segmentadora das partes em unidades distintas, relacionáveis apenas por critérios de variedade estilística ou performativa. Pelo contrário, *palavra e canto* plasmam uma dualidade unitária, uma vez que ambos são, igualmente e na mesma medida, partes integrantes da acção: «The Roman poets, in other words, first massively increased the proportion of these musical verses relative to that of spoken verse (*deverbia*), and then *integrated* this song into the continuous mimesis, presenting these songs in scenes alternating at unpredictable intervals with the spoken iambic *senarii*. Though it self-avowedly took much of its material for plot and character from a Greek play, then, many a Roman comedy was essentially a musical, not a “drama” as we conceive of it, and in performance the two plays would have created a very different impression.»¹¹

A constatação de que as partes líricas não auferem um desenvolvimento paralelo ou secundário é bem visível na monódia de Crísalo (cena IX do acto IV) e na sua importância para a economia de *As Báquides*. Prova da sua perfeita integração na acção constitui o facto de Plauto ter feito desse *canticum* o elemento síntese, quase epigráfico, da estrutura da obra: nele o escravo enuncia e compara os três estratagemas com que insidia Nicobulo às três acções que levam à queda de Tróia: o roubo do Paládio; a morte de Troilo, filho de Príamo e de Hécuba; e a fractura da famosa porta Ceia, pela qual os Troianos fazem entrar

¹⁰ A identificação dos momentos cantados e dos ritmos na peça pode ver-se em Taladoire 1956, 236-237.

¹¹ Fontaine 2014, 518.

na cidade o cavalo de madeira. O uso desta intertextualidade sugere ainda novas ilações: se por um lado, a comparação eleva parodicamente os enganos e, por metonímia, a própria obra que neles assenta, a um quadro mitológico-heróico, por outro lado, o abaixamento cómico que resulta da degradação da saga troiana, que na peça equivale aos esquemas de um escravo trapaceiro, não impede a majoração da qualidade cómico-literária da obra.

3. ESTRUTURA DA PEÇA

A transmissão de *As Báquides* causou algumas lacunas textuais,¹² que, no entanto, não põem em causa a integridade de sentido da comédia. Estima-se a perda de cerca de duzentos versos, que compreenderiam as três primeiras cenas e parte da quarta (que é a primeira conservada). Deste modo, das cenas iniciais da peça restam apenas alguns fragmentos, facto que impede igualmente de averiguar se a peça teria, ou não, um prólogo. Contudo, como a comédia não é uma peça de *anagnórisis* ou reconhecimento, todos os factos necessários ao seu entendimento são perfeitamente subentendidos das primeiras cenas integrais da peça.

Entre os elementos estruturais da peça, avulta a dualidade da

¹² Clark 1976, 86-87, oferece, com base em estudos anteriores, uma reconstituição da parte inicial da peça: «The play opens with the entrance of the Athenian Bacchis, probably accompanied by her maid. They are busy preparing the house for the arrival of her sister from Samos, who not only is her identical twin but also has the same name (...). Pistoclerus then enters, explaining in a delayed prologue that he has been commissioned by letter to locate the Samian Bacchis, the girl-friend of Mnesilochus, in Athens. While abroad, Mnesilochus fell in love with this Bacchis, but in his absence she was hired by a soldier and taken away to Athens. The scene is then set for the arrival of the Samian Bacchis in company with the soldier's slave. In a typical Plautine canticum, the slave contrasts the lot of a good servant with that of a bad. These, then, are the three scenes which precede the dialogue between Pistoclerus and the two Bacchides at which point our manuscripts begin.»

sua estrutura.¹³ Para essa dualidade bastaria o facto de *As Báquides* se incluírem no grupo das comédias de *simillimi*,¹⁴ ou seja, das peças marcadas pela presença de duas personagens, gémeas ou sócias, e na qual a intriga decorre de um equívoco gerado pela dificuldade de individualização dos caracteres. Todavia, o carácter binário da peça não se esgota nas personagens, duas cortesãs gémeas, que dão nome ao título, mas estende-se também a outros caracteres (Mnesíloco e Pistoclero, Nicobulo e Filóxeno, Crísalo e Lido) e aos elementos dramáticos que se desenvolvem na comédia (duas aventuras amorosas e dois conflitos familiares).

No tocante à sua estruturação interna, a característica que, na verdade, tem sido mais salientada é o facto de a sua estrutura dual desenvolver cada um dos seus eixos em paralelo ou com fortes ressonâncias paralelísticas. É o caso da intriga principal (Báquis II e Mnesíloco) e da intriga secundária (Báquis I e Pistoclero). O esquema conceptual que lhes subjaz apresenta-se, no quadro da *palliata*, fortemente estandardizado, de acordo com a seguinte linha sintagmática: uma cortesã protagoniza a sedução de um jovem *filius familias*; essa situação desencadeia a necessidade de dinheiro para patrocinar a relação com a *meretrix*; a solução do problema implica a confabulação de um esquema, vulgarmente com a ajuda de um escravo, para subtrair a quantia necessária ao *pater familias*.

Em *As Báquides* esse esquema não é, todavia, construído de forma linear, uma vez que os seus núcleos se encontram divididos pelos dois enredos (o de Mnesíloco com Báquis II e o de

¹³ Clark 1976, 85: «It is generally agreed that the *Bacchides* is a late play of Plautus which exhibits a dualism of structure rarely to be seen in a Plautine comedy». Veja-se também Tatum 1983, esp. 16.

¹⁴ A classificação não é, contudo, unânime; tende, pelo contrário, a sê-lo a consideração de que *As Báquides* são uma obra da última fase da produção comediográfica de Plauto, sendo, por isso, unanimemente integrada nesse grupo, nas classificações norteadas pela data de composição das peças.

Pistoclero com Báquis I): o primeiro núcleo (sedução) ocorre entre Báquis I e Pistoclero (a sedução de Mnesíloco é anterior ao quadro accional da peça), mas a necessidade de dinheiro e as acções que se desencadeiam para o obter (a subtracção do dinheiro a Nicobulo com a ajuda de Crísalo) desenvolvem-se no enredo protagonizado por Mnesíloco e Báquis II (neste segmento, o enredo de Pistoclero, que segue em paralelo, é parcialmente absorvido pelo de Mnesíloco). Todavia, este subterfúgio, ao invés de quebrar o paralelismo, reforça-o. Na verdade, as semelhanças entre as aventuras dos dois *adulscientes* permitem que as omissões em cada um dos enredos ganhem estrutura a partir da matéria dramatizada no outro: por exemplo, o espectador fica convencido de que as circunstâncias da sedução de Mnesíloco não teriam sido muito diferentes daquela que é dramatizada (a de Pistoclero); de igual forma, a necessidade de dinheiro para subvencionar a relação deste com Báquis I é transmitida por um único verso (v. 637: *MN. (...) Egone ut opem mihi ferre putem posse inopem te?* «Mnesíloco – (...) Como julgaria eu que me podes ajudar, quando tu próprio estás sem recursos?»), mas a ausência de uma linha que explore este fio dramático é imageticamente compensada pelo desenrolar dos acontecimentos no enredo principal.

Outro paralelismo evidente é aquele que se estabelece entre a primeira e a última cenas da peça. Na primeira, assiste-se à sedução de Pistoclero, operada em conjunto pelas duas cortesãs. A última cena do acto V volta a pôr em palco as cortesãs, desta vez dirigindo os seus esforços a Nicobulo e Filóxeno. E no final de ambas as cenas, as hesitações dos seduzidos encontram-se vencidas. Saliente-se que a presença das meretrizes em palco se restringe a estes dois momentos e, neste sentido, embora o desenvolvimento da peça se articule em torno do problema do resgate de Báquis II, a intervenção das cortesãs constitui, de

um ponto de vista estrutural e performativo, uma espécie de moldura para a estrutura accional que se desenrola entre o início e o final da peça.

Clark reforça a dualidade presente em *As Báquides* ao argumentar a divisão da peça em duas partes simétricas. A primeira parte desenvolveria os seguintes segmentos: «Slave of the soldier (missing Scene 3), Bacchides seduce Pistoclerus (35-169), Chrysalus and the first deception (170-367), Mnesilochus' error committed (368-572)», às quais corresponderiam, na segunda parte, as seguintes sequências: «Parasite of the soldier (573-611), Mnesilochus' error regretted (612-691), Chrysalus and the second deception (691-1075), Bacchides seduce Nicobulus and Philoxenus (1076-1211).»¹⁵

Todavia nem tudo na peça vive de uma simetria perfeita. A *fabula* plautina tem, como se tentará demonstrar em seguida, movimento suficiente para que nela se desenvolvam articulações e desarticulações, convergências e divergências, mas que, no seu conjunto, contribuem para a unidade do sentido e da estrutura da peça.

Ernout, autor da edição seguida neste trabalho, divide *As Báquides* em cinco actos: o primeiro, constituído por duas cenas, o segundo por três, o terceiro por seis, o quarto acto por dez, e o último por três cenas.

A primeira cena do acto I põe em palco Báquis I, Báquis II e Pistoclero. Báquis I toma a palavra e expõe a situação: a irmã necessitava de um benfeitor que a libertasse do contrato estabelecido com um Soldado; para captar a boa-vontade do jovem, investe em um jogo psicológico com o objectivo de o seduzir. No final da cena, Pistoclero não só declara que assumirá as despesas do jantar de boas-vindas que Báquis I pretende oferecer à irmã como, no verso 100, revela o seu estado emocional: *PI. Prius hic adero quam*

¹⁵ Clark 1976, 88.

te amare desinam. («Pistoclero – Estarei aqui antes que o meu amor por ti esmoreça.»).

A segunda cena (vv. 109-169) do primeiro acto confirma estruturalmente a linha de acção iniciada na primeira: Pistoclero entra em palco, carregado com as provisões para o jantar. A subsequente entrada de Lido, preceptor do jovem, vai inaugurar a linha dramática de oposição ao enredo amoroso, que, a breve trecho, se completará com a entrada dos *Senes*. O elemento que Plauto utiliza, neste momento, para conferir substância a essa oposição é temático: escandalizado com o facto de o jovem pupilo ter uma amante, Lido admoesta-o, centrando a censura no topos da educação. O diálogo põe em relevo a impetuosidade do jovem e, por extensão, da juventude desdenhosa dos bons ensinamentos (vv. 135: *PI. Tua disciplina nec mihi prodest nec tibi.* «Pistoclero – Os teus ensinamentos não me aproveitam nem a mim nem a ti!»), arrogante (v. 148: *PI. Iam excessit mi aetas ex magisterio tuo.* «Pistoclero – Já sou suficientemente crescido para ouvir os teus conselhos.»; v. 162: *PI. Tibi ego an tu mihi seruus es?* «Pistoclero – Mas sou eu que sou teu escravo ou és tu que és meu?»), mais interessada em viver o presente e a sensorialidade, caucionada por “deuses” parodicamente inventados a partir do campo semântico do amor (vv. 115-116: o Divertimento, o Folguedo, o *Flirt*, a Doçura dos Beijos), e imune aos valores do respeito familiar e da antiga *disciplina*, seguidos pelo escravo (vv.158-162; 163-167):

*LY. Hic uereri perdidit: / Compendium edepol haud aetati optabile
/ Fecisti, cum istanc nactu's inpudentiam. / Occisus hic homo est.
Ecquid in mentem est tibi / Patrem tibi esse? (...)*

Lido – Este perdeu todo o respeito! Caramba! Fizeste uma aquisição pouco desejável para a tua idade, ao ganhar tamanho

descaramento. Este homem está perdido! Não te passa pela cabeça que tens um pai? (...)

LY. Peior magister te istaec docuit, non ego. / Nimio es tu ad istas res discipulus docilior / Quam ad illa quae te docui, ubi operam perdidisti. / Edepol fecisti furtum in aetatem malum / Cum istaec flagitia me celauisti et patrem.

Lido – Foi um mau mestre que te ensinou estas coisas, não eu. És um discípulo mais apto para estas matérias do que para aquelas que te ensinei, em que perdi tempo e trabalho. Caramba! Prestaste um mau serviço à tua idade, quando escondeste de mim e do teu pai esta conduta depravada.

O segundo acto (vv. 170-367) abre com um monólogo de Crísalo (cena I, vv. 170-177) que tem duas funções dramáticas: em primeiro lugar, a de ligar as duas personagens, Pistoclero e Báquis, já conhecidas dos espectadores, a Mnesíloco. Crísalo, depois de expor brevemente o motivo que, dois anos antes, os levou a Éfeso, agiliza essa ligação ao esclarecer as circunstâncias da primeira cena do acto anterior: fora Mnesíloco quem enviara a Pistoclero uma carta sobre Báquis, razão que o teria levado a procurar a cortesã. A segunda função é a de iniciar a sequência que vai desenvolver o primeiro engano, estruturalmente uma «self-contained unit framed between two short monologues. Chrysalus dominates the stage for 200 lines embracing the entire episode with his introductory monologue (170-77) and victory speech (349-67).»¹⁶

Na segunda cena (vv. 178-234), dá-se o encontro entre Crísalo e Pistoclero à saída da casa de Báquis. Em resposta às interrogações

¹⁶ Clark 1976, 89.

do escravo, o jovem assegura-lhe que encontrou a meretriz e que esta permanece apaixonada por Mnesíloco; todavia, é necessário arranjar forma de pagar ao Soldado a indemnização do contrato. Crísalo revela novas informações: tinham trazido de Éfeso mil e duzentas moedas que um amigo devia a Nicobulo. Deste modo, bastar-lhe-ia delinear um plano para transferir a soma para o *iuuenis*. A enunciação deste propósito não se esgota apenas na antecipação da linha accional da intriga: com efeito, a soma do elogio da sua própria inteligência (vv. 225-226: *CH. non metuo nec quoiquam supplico, / Dum quidem hoc ualebit pectus perfidia meum*. «Crísalo – Não tenho medo, nem suplico a ninguém, enquanto esta minha cabeça tiver forças para a intriga.») com a determinação de resolver o problema, enunciada nos versos 232-233 (*CH. Inde ego hodie aliquam machinabor machinam, / Vnde aurum efficiam amanti erili filio*. «Crísalo – Assim, vou, ainda hoje, maquinar um estratagema para pôr o dinheiro à disposição do enamorado filho do meu patrão.»), resulta em uma mais-valia de grande importância para a auto-caracterização do escravo como o «clever slave who controls the action and directs the play.»¹⁷

Do ponto de vista estrutural, esta cena estabelece um paralelo antagónico com a segunda cena do primeiro acto: nelas intervêm o *iuuenis* e os escravos; mas o que define as interacções representa um *petit monde à l'envers*, que engloba temas, posicionamento crítico e propósitos accionais. Deste modo, se a um exasperado Lido corresponde agora um Crísalo visivelmente encorajador da relação de Mnesíloco com Báquis II; e se ao propósito do primeiro de denunciar ao pai a vida dissoluta do filho corresponde agora o propósito, não de denúncia, mas de enganar o pai de forma a subvencionar a vida, igualmente dissoluta, do

¹⁷ Sharrock 2009, 117.

filho, também ao centro temático e crítico que, no caso de Lido, é preenchido pelo ditirambo contra o comportamento de um educando, avesso às normas transmitidas, corresponde agora um centro inverso, como o testemunha a apreciação que gradativamente Crísalo expressa ao ouvir a notícia de que Báquis II se encontra presa de um estado emocional favorável a Mnesíloco (vv. 199-200(...); 203-211):

CH. Eho, an inuenisti Bacchidem?

PI. Samiam quidem.

(...)

CH. Dic ubi ea nunc est, obsecro.

PI. Hic, exeuntem me unde aspexisti modo.

CH. Vt istuc est lepidum! proximae uiciniae

Habitat. Ecquidnam meminit Mnesilochi?

PI. Rogas?

Immo unice unum plurimi pendit.

CH. Papae!

PI. Immo ut eam credis? misera amans desiderat.

CH. Scitum istuc!

PI. Immo, Chrysale, em, non tantulum

Vmquam intermittit tempus quin eum nominet.

CH. Tanto hercle melior [Bacchis].

Crísalo – Bravo, então encontraste Báquis?

Pistoclero – Sim, a de Samos.

(...)

Crísalo – Diz-me onde está ela neste momento, é o que te peço.

Pistoclero – Aqui, de onde me viste sair agora mesmo.

Crísalo – Mas que boa notícia! Mora aqui mesmo ao lado. E por acaso a fulana ainda se lembra de Mnesíloco?

Pistoclero – Ainda perguntas? Mais do que isso, para ela é o

único homem por quem suspira à face da terra.

Crísalo – Maravilha!

Pistoclero – Mais ainda: como julgas que se sente? A infeliz apaixonada morre de saudades.

Crísalo – Fantástico!

Pistoclero – Mais ainda, Crísalo: não passa um único instante em que ela não pronuncie o seu nome.

Crísalo – Caramba! É ouro sobre azul!

Na cena seguinte (vv. 235-367), Plauto passa sem demoras à encenação do primeiro engano perpetrado pelo escravo. Este encontra Nicobulo e, depois de lhe garantir que o filho se encontra bem, explica-lhe a ausência do dinheiro da dívida: Arquidémides, primeiro, recusara-se a devolvê-lo; só depois de condenado pelo pretor, restituiu a soma; mas, já na embarcação que os trazia de regresso a casa, repararam em uma chalupa de piratas¹⁸ a soldo do devedor e, para evitarem um assalto, regressam a terra; no dia seguinte, depositam o ouro em casa de Teotimo, um sacerdote de Diana Efésia, tendo eles regressado a casa apenas com uma pequena parte. E, por fim, recomenda a Nicobulo que se apresse a ir a Éfeso resgatar o dinheiro. A anuência de Nicobulo, bem explícita nos versos 342-344 (*NI. Censebam me effugisse a uita marituma, / Ne nauigarent tandem hoc aetatis senex. / Id mi haud utrum uelim licere intellego (...)*) «Nicobulo – Pensava que tinha abandonado a vida do mar e que um velho com a minha idade não voltaria a embarcar. Mas, queira ou não, vejo que não me deixam outro remédio (...)»), e a sua saída de cena para ir ao encontro de Mnesíloco, deixa espaço a que Crísalo enalteça o

¹⁸ McCarthy 2000, 105, observa a propósito da história de piratas: «Paratragic language and themes are central to the theatrical worldview of clever slaves, because this kind of performance simultaneously foregrounds acting ability and a metatheatrical knowledge of the relation of this particular play to the dramatic tradition.»

êxito da sua mentira (vv. 349-357). Desta forma, enuncia um discurso de vitória, não sem deixar de ostentar uma preocupação jocosa e leve relativamente aos castigos¹⁹ que sofrerá no caso de o dono vir a descobrir o engano, circunstância que, embora não seja perspectivada como imediata pela personagem, antecipa de facto a linha de acção prosseguida pela comédia (vv. 358-365).

O acto III (vv. 368-572) abre com Lido. A primeira cena (vv. 368-384) é inteiramente sua e nela reforça-se o sentido de oposição anunciado no anterior diálogo com Pistoclero: o escravo incorruptível sai horrorizado de casa de Báquis, um lugar que, na sua avaliação, é semelhante ao Orco e onde só acorrem todos os que perderam a esperança de serem pessoas de bem. Escandalizado com o que viu, invectiva a insensatez do jovem amo e declara a firme intenção de contar as suas façanhas libertinas a Filóxeno.

Na segunda cena (vv. 385-404), um monólogo de Mnesíloco ocupa o espaço dramático. A cena têm várias funções: detalhar as informações contidas na carta enviada de Éfeso, sumarizar os eventos passados (os esforços bem sucedidos de Pistoclero, por um lado, e de Crísalo, por outro) e apresentar Mnesíloco, ausente até ao momento, aos espectadores. Neste capítulo, o *iuuenis* encontra-se, tal como o seu amigo, imbuído de uma «moralidade de juventude», na qual as “boas amizades” são indexadas a uma incondicionalidade irreflectida, ilustrada por *sententiae* que mais não demonstram do que uma mistura de convicções incongruentes. Além disso, a cena situa Mnesíloco no centro da acção dramática ao terminar com o jovem em posição de ouvir o diálogo que se inicia na cena seguinte (vv. 405-499) entre Lido e

¹⁹ Segal 1987, 151, observa: «Every Plautine slave is aware — in detail — of what risks he is running; he has an “experienced back.” Yet his attitude, if he is an *architectus doli*, a builder of schemes, is always a festive *non curo!* We have already acknowledged that the torture speech *in general* is a feature common to all ancient comedy.» Sobre o problema da tortura em Plauto, idem, 151 e segs.

Filóxeno, na qual o preceptor concretiza o propósito previamente anunciado de denunciar a vida dissoluta do jovem pupilo. Talvez contrariamente ao esperado, Filóxeno responde a essas denúncias com uma certa contemporização, como o ilustram os versos 416-418: *PH. Paulisper, Lyde, est libido homini suo animo obsequi; / Iam aderit tempus, quom sese etiam ipse oderit. Morem geras; / Dum caueatur, praeter aequom ne quid delinquat, sine.* («Filóxeno – Pouco tempo, Lido, dura no homem o desejo de se divertir. Depressa chegará o tempo em que se aborrecerá a si próprio. Mostra-te compreensivo. Enquanto tiver cuidado e não cometer nenhuma falta para lá do razoável, deixa-o lá.»). A resposta do escravo constitui uma diatribe, centrada na degeneração da educação, temporalmente contrastada (vv. 419-434):

LY. Non sino, neque equidem illum me uiuo corrumpi sinam. / Sed tu, qui pro tam corrupto dicis causam filio, / Eademne erat haec disciplina tibi, quom tu adulescens eras? / Nego tibi hoc annis uiginti fuisse primis copiae, / Digitum longe a paedagogo pedem ut efferres aedibus. / Ante solem exorientem nisi in palaestram ueneras, / Gymnasi praefecto | haud mediocris poenas penderes. / Id quoi optigerat, hoc etiam ad malum accersebatur malum: / Et discipulus et magister perhibebantur improbi. / Ibi cursu luctando |, hasta disco, pugilatu pila, / Saliendo sese exercebant magis quam scorto aut sauiis; / Ibi suam aetatem extendebant, non in latebrosis locis. / Inde de hippodromo et palaestra ubi reuenisses domum, / Cincticulo praecinctus in sella apud magistrum adsideres: / Cum librum legeres, si | unam peccauisses syllabam, / Fieret corium tam maculosum quam est nutricis pallium.

Lido – Não, não deixo, nem o deixarei corromper-se, enquanto eu estiver vivo. Mas tu, que defendes a causa de um filho tão depravado, era esta a disciplina que recebias, quando eras

rapazola? Digo-te que não. Digo-te que, durante os teus primeiros vinte anos, não tiveste hipótese de te afastar uma única polegada de casa sem a vigilância do teu pedagogo. A não ser que chegasses à palestra antes do nascer do sol, o director do ginásio impunha-te um castigo. E nada leve! Quando tal sucedia, a este mal acrescia logo outro: quer aluno, quer professor ficavam mal vistos. Ali, era na corrida, na luta, no dardo e no disco, no pugilato, na bola e no salto que se exercitavam e não com prostitutas ou beijos. Era lá que passavam a vida e não em lugares de escuridão. Regressado a casa, depois do hipódromo e da palestra, sentavas-te, todo aprumado na cadeira, em frente ao teu mestre. E, ao leres o teu livro, se te enganasses em uma única sílaba, a tua pele ficava tão manchada como o manto de uma ama.

E, perante a insistência de Filóxeno na defesa de que os costumes são agora diferentes, Lido estende a diatribe aos progenitores, cúmplices das leviandades dos filhos (vv. 438-448):

*LY. (...) Nam olim populi prius honorem capiebat suffragio, /
Quam magistro desinebat esse dicto oboediens. / At nunc prius quam
septuennis est, si attingas eum manu, / Extemplo puer paedagogo
tabula dirumpit caput. / Cum patrem adeas postulatum, puero sic
dicit pater: / 'Noster esto, dum te poteris defensare iniuria.' / Prou-
ocatur paedagogus: 'eho senex minimi preti, / Ne attigas puerum
istac causa, quando fecit strenue.' / It magister quasi lucerna uncto
expretus linteo. / Itur illinc iure dicto. Hoccine hic pacto potest /
Inhibere imperium magister, si ipsus primus uapulet?*

Lido – (...) Antigamente, quando se chegava a um cargo, obtido por sufrágio popular, ainda se obedecia às ordens do mestre. E agora, se tocares com a mão num rapazola que ainda não

fez sete anos, este imediatamente parte a tábua de escrever na cabeça do professor. E se te queixas ao pai, este limita-se a dizer: «és dos nossos, enquanto te conseguires defender da injúria.» E ameaça o professor: «ouve, velho patarata, não toques na criança por esse motivo. Ele afinal mostrou valentia.» O professor, escarnecido, vai-se com a cabeça enfaixada por uma ligadura untada com azeite, à laia de candeia. Sentença pronunciada, o tribunal dispersa. Pode um professor exercer autoridade nestas condições, quando é o primeiro a levar?

A despeito da universalidade do tema, Gruen constata que: «When the veteran slave Lydus, tutor to his master's son in the *Bacchides*, bewails the decline in morals between the generations, the Greek context is unmistakable. Lydus reminds his elderly master that he had undergone serious training in his youth, the demanding discipline of the gymnasium and the stern lessons of the gymnasium director. He makes a pointed contrast between the rigorous exercises of the playing fields for the earlier generation and the luxuriant lolling with ladies for the present one. Students paid attention to their teachers in the old days, learned their lesson or got thrashed for it; at present, the brats hold the whip hand over their tutors, and fathers egg them on because they consider it a sign of lively spirit (Plaut. *Bacchides* 419–448). The *senex* Philoxenus can only sigh in resignation: customs are different nowadays (Plaut. *Bacchides* 436). Explicit reference to the gymnasium, to activities like wrestling, boxing, throwing the spear and the discus, leave no doubt that Plautus underscores the Hellenic character of the scene.»²⁰

Embora a intervenção de Lido confira substância real aos topos da oposição, a verdade é que em pouco (ou mesmo nada)

²⁰ Gruen 2014, 604.

vai contribuir para impedir a relação dissoluta de Pistoclero com Báquis I. Mas, sem o saber, Lido vai produzir um efeito colateral, com consequências na estrutura dramática da comédia: tendo ouvido, por acaso, o diálogo entre o preceptor e Filóxeno, Mnesíloco está convencido de que as suspeitas em torno do comportamento do amigo se deviam simplesmente ao facto de estar a cumprir o pedido que ele lhe havia feito. Já em cena, Mnesíloco intercede por ele, mas Lido contrapõe (vv. 477-478): *LY. Itane oportet rem mandatum gerere amici sedulo, / Vt ipsus osculantes in gremio mulierem teneat sedens?* («Lido – Será que cumprir zelosamente o pedido de um amigo obriga a que ele mesmo a tenha sentada no colo, enquanto ela o beija?»). Estão definitivamente criadas as condições para a primeira reviravolta da peça: Mnesíloco rende-se às evidências que, na verdade, constituem um equívoco, em virtude do qual o primeiro estratagema de Crísalo vai falhar. O jovem sai de cena com marcas de sofrimento, que são interpretadas pelo escravo como resultantes da notícia da devassidão de Pistoclero, e com a incumbência de vigiar e castigar o amigo pelos escândalos a que os sujeitou.

A cena IV (vv. 500-525) põe em evidência a confusão psicológica que tomou conta de Mnesíloco após as revelações de Lido e que vão levar à primeira peripécia da acção: Mnesíloco anuncia, em um monólogo pleno de contradições e hesitações, que decidiu entregar o dinheiro ao pai. Na cena seguinte (vv. 526-529), Pistoclero sai de casa de Báquis com o propósito de procurar Mnesíloco. E na cena VI (vv. 530-572) dá-se finalmente o encontro entre os dois amigos: Mnesíloco inventa um falso amigo que não nomeia e, perante a insistência de Pistoclero, revela que é ele esse amigo. O motivo da sua falsidade é o ter-se apropriado de Báquis. Pistoclero desfaz o engano (v. 568): *Duas ergo hic intus eccas Bacchides...* («Mas há

duas Báquides ali dentro ...»²¹).

De um ponto de vista estrutural, o III acto apresenta uma estrutura simétrica, passível de divisão em duas sequências. A primeira agrupa as três primeiras cenas:

cena I: monólogo de Lido, à saída da casa de Báquis, dominado pela invectiva a Pistoclero e pelo propósito de contar o sucedido a Filóxeno;

cena II: monólogo de Mnesíloco, regressado do foro e dirigindo-se provavelmente a casa de Báquis e/ou ao encontro de Pistoclero,²² no qual enaltece a «amizade»;

cena III: encontro casual de Mnesíloco com Lido e Filóxeno; Mnesíloco pensa que Lido não fala de Pistoclero, mas de si próprio; a revelação produz duas consequências: o primeiro engano de Crísalo vai falhar; cria-se um novo engano (traição de Mnesíloco), que é motor das três cenas seguintes.

A segunda sequência é composta pelas três últimas cenas:

cena IV: monólogo de Mnesíloco dominado pela invectiva a Pistoclero e pelo propósito devolver o dinheiro ao pai;

cena V: monólogo de Pistoclero, que sai de casa de Báquis ao encontro de Mnesíloco para o trazer à presença da cortesã;

cena VI: encontro casual entre Pistoclero e Mnesíloco. Pistoclero pensa que Mnesíloco não fala de si, mas de um terceiro; reconhecimento do engano criado na terceira cena.

²¹ O desconhecimento da existência de uma segunda Báquis por parte de Mnesíloco constitui, no que respeita à construção da intriga, um aspecto inverosímil ou, como refere Ernout, na introdução à peça, um dos seus postulados arbitrários.

²² As informações da cena V parecem autorizar esta leitura, uma vez que Pistoclero, intrigado com a demora de Mnesíloco, se propõe procurá-lo e levá-lo a casa das cortesãs.

A análise das cenas evidencia não apenas uma simetria de construção externa (as três primeiras cenas são constituídas por dois monólogos e um encontro, sequência que se repete nas últimas três), mas também entrecruzamentos temáticos (a amizade é topos fundamental nas cenas II, IV e VI), e similaridades de construção interna: o alvo da I e da IV cenas é Pistoclero; ambas são dominadas pela enunciação de dois propósitos (contar o sucedido a Filóxeno e devolver o dinheiro a Nicobulo); a construção cena III é similar à da cena VI: na primeira, Mnesíloco pensara que as objecções de Lido diziam respeito não a Pistoclero, mas a si próprio; na segunda, Pistoclero pensa que a invectiva de Mnesíloco não lhe é a si dirigida, mas a um terceiro falso amigo; e o engano gerado na cena III é desfeito na cena VI.

Além disso, a sequência das cenas evidencia um encadeamento sintagmático, com consequências na intriga principal: a pré-existência de duas personagens *simillimi* gera o engano de Lido relativamente à identidade das cortesãs (que pensa que serem apenas uma); este engano, por sua vez, vai gerar um segundo engano (o da traição de Pistoclero); e este, por sua vez, encadeia-se com o engano principal (o de Crísalo a Nicobulo), anulando-o. Todavia, se esta sequência marca o fim do expediente efésio, desenvolvido fora do acto III, tal não implica o fim da linha dramática prosseguida até então: a cena VI, ao dirimir as consequências desse engano interno, mantém em aberto o problema da necessidade de obter dinheiro para libertar Báquis II; e de igual forma, será novamente Crísalo, personagem que vai dominar o acto seguinte, o autor dos enganos necessários à consecução desse objectivo.

O acto IV (vv. 573-1075) reposiciona a acção no seu eixo central. O aparecimento de uma nova dificuldade, materializada pelo aparecimento de um Parasita de Cleómaco (vv. 573-583), faz ressurgir o *leitmotiv* da peça: o Soldado mandara averiguar se Báquis pretende restituir o dinheiro do contrato ou se, pelo

contrário, o acompanharia. Na cena seguinte (vv. 583-611), Pistoclero, reposicionado também na sua condição inicial de *sodalis opitulator*, revela ao Parasita que Báquis se recusa a acompanhar o Soldado. As suas últimas palavras são de preocupação pelo amigo, pois, sem dinheiro o problema da cortesã afigurava-se complicado de resolver.

A cena III (vv. 612-639) abre com uma invectiva de Mnesíloco dirigida a si próprio por ter devolvido o dinheiro ao pai. Pistoclero tenta em vão consolá-lo. A última fala do diálogo, que dá conta do aparecimento de Crísalo, activa, contudo, a esperança. A cena seguinte (vv. 640-760) opera um contraste com a abertura da anterior: Crísalo, triunfante, diz-se merecer uma estátua por ter conseguido enganar Nicobulo. Subjacente a esse êxito, estiveram a sua astúcia e inteligência. Mas, quando, por fim, ouve de Mnesíloco que afinal todo o ouro fora devolvido, o escravo teme por si.²³ O jovem diz-lhe que convencera o pai a não o castigar e pede-lhe que congemine um novo estratagema para o enganar (vv. 693-694): *MN. (...) Compara, fabricare, finge quod lubet, conglutina, / Vt senem hodie doctum docte fallas aurumque auferas.* («Mnesíloco – (...) Prepara, forja, engendra o que te apetecer, junta grude a grude, para enganar hoje sabiamente um velho sábio e surripiar-lhe o ouro.»). O escravo hesita, mas por fim acede. Pede a Mnesíloco que escreva uma carta, por ele ditada, na qual pede a Nicobulo que tenha cuidado com Crísalo, uma vez que este ainda não desistira de lhe roubar o ouro. Perante o espanto do jovem que não entende a razão do teor da carta, o escravo responde-lhe que, para o êxito do plano, seria necessário que os jovens entrassem em casa de Báquis, se deitassem no biclínio e não saíssem de lá em circunstância alguma. Na cena V (vv. 761-769), Crísalo, em uma única fala, enaltece a grandiosidade do estratagema que pretende executar:

²³ Vide nota 19.

CH. Insanum magnum molior negotium, / Metuoque ut hodie possiem emolirier. / Sed nunc truculento mihi atque saevo usus senest. / Nam non conducit huic sycophantiae / Senem tranquillum | esse ubi me aspexerit. / Versabo ego illunchodie, si uiuo, probe. / Tam frictum ego illum reddam quam frictum est cicer. / Adambulabo ad ostium, ut, quando exeat, / extemplo aduenienti ei tabellas dem in manum.

Crísalo – Preparo um estratagema em grande, de loucos, e temo que não possa levá-lo a cabo ainda hoje. Mas agora preciso que o velho se ponha feroz e selvagem comigo. Na verdade, não convém à minha impostura que o velho esteja tranquilo, quando me puser a vista em cima. Juro que hoje lhe vou dar a volta bem dada. Vou deixá-lo tão torrado como um grão-de-bico. Vou dar umas voltas, junto à porta, para o apanhar mal saia e passar-lhe imediatamente as tabuinhas para a mão.

Na cena VI (vv. 770-798), Crísalo, aproveitando a hostilidade de Nicobulo, dirige-se ao seu encontro para lhe entregar a mensagem do filho. Na cena seguinte (vv.799-841), assiste-se à reacção provocada pela leitura da mensagem. Nicobulo e Crísalo, manietado por Artamão, discutem sobre o teor da carta: o escravo diz-lhe que as informações de Mnesíloco são falsas e censura a suposta credulidade do pai; na verdade, continua o escravo, o jovem filho encontra-se em grande perigo. Perante a insistência do pai em saber qual a natureza desse perigo, Crísalo leva-o a casa de Báquis, onde divisam os jovens e as cortesãs deitados nos biclínios. Na cena VIII (vv. 842-924), ocorre a suposta revelação: aproveitando a chegada do Soldado, Crísalo diz a Nicobulo que a mulher deitada ao lado do seu filho era não uma cortesã, mas a mulher do Soldado. Imediatamente esta torna-se a única preocupação de Nicobulo, uma vez que

a descoberta em flagrante delito de um adultério concedia ao marido o direito de matar mulher e amante. Perante a gritaria do Soldado que exige duzentos filipos de ouro, Nicobulo pede a Crísalo para negociar com ele. Crísalo fala com o Soldado, assegura que o dinheiro lhe será entregue e leva-o à presença de Nicobulo, que corrobora as palavras do escravo. Por fim, Crísalo propõe-se entrar em casa da cortesã para repreender Mnesíloco. A cena termina com Nicobulo a matutar sobre o sucedido: o seu escravo é (vv. 913-915) *Lippi (...) oculi (...) simillimus. / Si non est, nolis esse neque desideres; / Si est, abstinere quin attingas non queas*. («igualzinho a um olho rameloso. Se o não tens, não o queres ter, nem lhe sentes a falta; se o tens, não és capaz de lhe tirar as mãos de cima.»). Quanto ao resto, propõe-se entregar o dinheiro ao Soldado, mas não sem antes falar com o filho. A cena IX (vv. 925-978) é composta pela monódia de Crísalo. No decurso da monódia, o escravo anuncia ainda um novo golpe: além das duzentas moedas que dará ao Soldado, Nicobulo será delapidado em mais duzentas, necessárias às despesas de Mnesíloco. A última cena do acto (vv. 979-1075) põe em palco Nicobulo e Crísalo: o escravo diz-lhe que repreendera o filho; levava-o inclusive às lágrimas; e entrega-lhe uma nova missiva. A carta trazia um pedido: duzentas moedas para compensar Báquis pelo escândalo em que a envolvera. O *Senex* pede conselho a Crísalo. A sua resposta sintetiza bem o malabarismo discursivo que utiliza ao longo da peça (vv. 1036-1043):

CH. Nihil ego tibi hodie consili quicquam dabo, / Neque ego haud committam ut, si quid peccatum siet, / Fecisse dicas de [me] mea sententia. / Verum, ut ego opinor, si ego in istoc sim loco, / Dem potius aurum quam illum corrumpi sinam. / Duae condiciones sunt; utram tu accipias uide: / Vel ut aurum perdas, uel ut amator perieret. / Ego neque te iubeo neque ueto neque suadeo.

Crísalo – Não tenho agora qualquer espécie de conselho para te dar. E não vou arriscar, para que, caso aconteça algo de mal, digas que o fizeste levado pela minha sugestão. No entanto, em minha opinião, se estivesse no teu lugar, preferia dar o dinheiro a permitir que ele se corrompa. São duas as hipóteses. Vê qual escolhes: ou a perda do dinheiro ou o perjúrio do nosso enamorado. Eu não te digo que lho dês, nem te impeço de lho dares; simplesmente não te aconselho.

Por fim, Nicobulo entrega o dinheiro a Crísalo e sai para pagar a quantia prometida ao Soldado.

O IV acto apresenta, tal como o anterior, uma estrutura bipartida, embora não simétrica: na primeira parte, que agrupa as cenas I a IV, assiste-se aos efeitos do desmoronamento da linha efésia: invalidado o primeiro engano de Crísalo, restam os lamentos; a acção volta ao seu estádio inicial – o problema das moedas necessárias à libertação de Báquis é habilmente retomada, logo na cena I, com o aparecimento do Parasita; e Pistoclero recupera ao seu papel tradicional, na medida em que é na condição de *sodalis opitulator* que dialoga com o Parasita (cena II), que consola Mnesíloco (cena III) e que, na cena IV, se vê incorporado no engano de Crísalo.

A segunda parte agrupa as cenas V a X. A primeira funciona como o frontispício dos enganos de Crísalo. O primeiro engano é dramatizado nas cenas VI e VII, constituindo esta última, fruto do aparecimento do Soldado, simultaneamente uma cena típica de confirmação. Um canto de vitória, enunciado por Crísalo, ocupa toda a cena IX; e, na décima, representa-se o derradeiro engano.²⁴

O último acto (vv. 1076-1211) traz, na primeira cena (vv. 1076-1086), Filóxeno de regresso ao palco. Preocupado com os

²⁴ Vide pp. 38-46.

vícios de Pistoclero, reflecte sobre as vantagens de uma educação moderada, nem muito rígida, nem muito flexível. Convencido, todavia, que o filho exorbitara a liberdade concedida, propõe-se ir ao encontro de Mnesíloco para saber se o convenceu a abandonar a vida que levava.

Na cena seguinte (vv. 1087-1119), dá-se o encontro entre os pais. Nicobulo abre-a com um lamento: Crísalo enganar-o duas vezes; o Soldado contara-lhe que Báquis não era sua mulher, mas uma meretriz; e que o dinheiro que lhe pagava visava a indemnização do contrato. O tom é patético, como o atesta o predomínio das expressões de auto-censura e de sofrimento (vv. 1087-1094 ...):

NI. Quicumque ubi <ubi> sunt, qui fuerunt, quique futuri sunt posthac / Stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones, / Solus ego omnis longe antideo stultitia et moribus indoctis. / Perii, pudet: hoccine me aetatis ludos bis factum esse indigne! / Magis quam id reputo, tam magis uror quae meus filius turbavit. / Perditus sum atque [etiam] eradicatus sum; omnibus exemplis excrucior. / Omnia me mala consecretantur, omnibus exitiis interii. / Chrysalus me hodie laceravit, Chrysalus me miserum spoliavit. (...)

Nicobulo – Todos os que, em toda a parte, são, foram e vierem a ser, estúpidos, parvos, imbecis, fungos, lerdos, babosos, patetas, só eu os ultrapasso, e de longe, em burrice e em comportamentos idiotas. Estou perdido, envergonhado! Na minha idade, deixar-me enganar assim, por duas vezes, desta forma indigna! Quanto mais penso no assunto, mais me inflamo com as que o meu filho arranjou. Estou perdido e aniquilado! Torturado de todas as formas! Todos os males me acossam! Morri de todos os tipos de morte! Crísalo deu-me hoje um golpe! Crísalo roubou-me, pobre de mim! (...)

A entrada de Filóxeno confere simetria a duas situações até ao momento vividas em separado: ambos os pais se reconhecem perdidos e em virtude dos mesmos motivos. A cena termina com eles à porta de Báquis no firme propósito de arrancarem de lá os filhos.

A última cena (vv.1120-1211) da peça vai desencadear uma reviravolta na linha dramática. Báquis I e Báquis II entram em diálogo e avaliam os dois *senes*: são «ovelhas», mas já sem valor, pelo que se propõem voltar para dentro de casa. Nicobulo interpela-as, mantendo o registo linguístico-expressivo: são ovelhas sim, mas querem castigá-las; os seus cordeiros estão lá dentro e (acrescenta Nicobulo) também um (v. 1146) «cão que morde e que me pertence» (Crísalo); se os não trouxerem para fora, as ovelhas transformar-se-ão em carneiros e «marrarão contra elas». Báquis I e II confabulam e decidem-se pela sedução.²⁵ Os *senes* dialogam e Filoxeno revela algo inesperado: apaixonara-se por uma delas. Nicobulo, assumindo os traços esperáveis de um *pater familias* tradicional, repreende-o (v. 1163): *NI. Tun, homo putide, amator istac fieri aetate audes?* («Nicobulo – E tu, criatura asquerosa, atreves-te a apaixonar-te na tua idade?»). Filóxeno mostra-se mais flexível, em sintonia com a flexibilidade de preceitos que deixara já antever, na terceira cena do acto III, a propósito da educação (v. 1164-1165): *PH. (...) meo filio non sum iratus, / Neque te tuost aequom esse iratum: si amant, sapienter faciunt.* («Filóxeno – (...)»

²⁵ Clark 1976, 95-96 observa: «(...)the seduction of the two fathers by the Bacchides, which corresponds nicely with the beginning of the play and the seduction of Pistoclerus. Here too we can find verbal echoes which unite the two scenes: the men worry about the plotting of the Bacchides (40, 1154), appeal to their ages as being unfit for love (56, 1163), describe the birdlime of the womens words (50, 1159), and their similar enticements (55, 81, 1150-1). Then, within the final scene itself there is further evidence of Plautine workmanship in the elaborate sheep-ram metaphor (1120-48), considered by Fraenkel and now other scholars to be an example of Plautine elaboration.»

Não estou zangado com o meu filho e tu também não devias estar zangado com o teu. Se estão apaixonados, agem com sensatez.». Entretanto Báquis I investe na persuasão de Nicobulo, que reage mal. A cena põe agora decisivamente em contraste a firmeza de Nicobulo e a aquiescência de Filóxeno, absolutamente submetido ao desejo das meretrizes (v. 1177: *PH. Immo ego te oro, ut me intro abducas*. «Filóxeno – Pelo contrário: sou eu que te peço que me leves para dentro.»). Por fim, Báquis I usa dois argumentos conexos que ultimam a conquista de Nicobulo: o primeiro, centrado no plano material 1185a-1185b: *BA. Quid tandem, si dimidium auri / Redditur, in hac mecum intro? atque ut / Eis delicta ignoscas*. «Báquis I – Bom, mas se te for devolvido metade desse dinheiro, entras aqui comigo? E perdoavas-lhes as asneiras?»); o segundo, no plano existencial (vv. 1193-1195: *BA. Non tibi uenit in mentem, amabo, / Si dum uiuas tibi bene facias, tam pol id quidem esse haud perlonginquom, / Neque, si hoc hodie amiseris, post in morte id euenturum esse umquam?* «Báquis I – Não te vem à cabeça, meu querido, que mesmo que te divirtas toda a vida – e a verdade é que a vida não é tão longa como isso –, se deixas escapar hoje esta ocasião, ela jamais regressará depois da morte?»). Nicobulo começa a soçobrar. O único impedimento assenta no medo de parecer servil aos olhos de escravo e filho. Báquis I argumenta com um facto irredutível (v.1198): (...) *Tuust* («(...) é teu filho.»). Nicobulo dá-se por vencido (v. 1205): *Ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos*. («Levem-nos para onde quiserem. É como se fossemos vossos escravos.»). O último comentário pertence à cortesã (v. 1206): *Lepide ipsi hi sunt capti, suis qui filiis fecere insidias [ite]*. («Báquis I – Aqui estão bem presos, os mesmos que vinham armar ciladas aos filhos.»).

Por fim, o *Grex* (Director da Companhia) fecha a peça, enunciando aquela que pretende ser a moralidade desta comédia plautina 1207-1211):

<CAT.> *Hi senes nisi fuissent nihili iam inde ab adolescentia, / Non hodie hoc tantum flagitium facerent canis capitibus; / Neque adeo haec faceremus, ni antehac uidissemus fieri, / Vt apud lenones riuales filiis fierent patres. / Spectatores, uos ualere uolumus [et] clare adplaudere.*

Director da Companhia – Se estes velhos não tivessem sido já umas nulidades desde a sua juventude, não fariam hoje tão grande afronta às suas brancas cabeças. E nós tão pouco representaríamos esta comédia, se não tivéssemos visto anteriormente como os pais se tornam rivais dos filhos em casas de perdição. Espectadores, desejamos-vos saúde! E também que aplaudam com força.

A comédia termina como começou, i.e, com uma cena de sedução, o que contribui para a unidade da peça. Por fim, as palavras do *Grex* impendem reflexivamente sobre a matéria dramatizada. Além de ecoarem o seu plano interno, i.e., o sentido das intervenções moralistas e moralizantes de Lido, os problemas vividos entre pais e filhos (e não apenas os estritamente enunciados...), a hipocrisia dos primeiros na avaliação das acções dos segundos, os sinais dos tempos e os problemas associados aos conflitos de gerações em Roma antiga que, na verdade, prefigurariam os problemas de todos os tempos anteriores e posteriores, não deixam também de reproduzir ecos intertextuais²⁶ e uma declaração metaliterária que põe em evidência o núcleo criativo do género. Saliente-se, a este respeito, a eloquência estético-expressiva dessa

²⁶ Sharrock 2009, 263-4, observa: «Inevitably also, however, the comment must make us think not only primarily of life, but also of other plays (*ut apud lenones riuales filiis fierent patres*) such as, for example, *Asinaria*, *Mercator* and *Casina*. The *sententia* has subtly metamorphosed from a claim for the moral value of comedy in exposing vices into an intertextual celebration of the comic spirit.»

enunciação, sùmula popular e epidérmica de uma questão que, desde Aristóteles, foi e havia de ser ainda mais debatida por incontáveis tratados teóricos: *a arte imita a vida*.

4. FONTES E ORIGINALIDADE

Plauto constrói *As Báquides* a partir de um original de Menandro, o *Dis exapatón*. A ligação entre os textos, que já fora equacionada a partir do cotejo entre alguns versos plautinos e citações menandrinhas conservadas em autores antigos²⁷ (entre as quais a excepcionalmente conhecida *quem di diligunt, adulescens moritur* «Aquele a quem os deuses amam morre jovem», que Plauto usa nos versos 816-817), foi definitivamente estabelecida após descoberta de um papiro, publicado por Handley em 1968, com um extenso fragmento do *Dis exapatón*.²⁸ A leitura dos versos menandrinhas, conservados no papiro, permitiu constatar semelhanças entre a estrutura de *As Báquides* e a da peça grega, que vive das peripécias de um jovem ateniense, Sóstrato, a quem o pai dera a incumbência cobrar uma dívida na Ásia. Apaixonado por uma cortesã já contratada, o jovem é ajudado pelo seu escravo, Siro, a retirar ao pai parte do dinheiro trazido, para o usar na indemnização do contrato. Todavia, depois de se convencer que a cortesã o teria traído com o seu amigo Mosco, Sóstrato acaba por devolver o dinheiro ao progenitor. O decurso da acção acaba por demonstrar que a suspeita de traição tinha resultado de um equívoco gerado pela circunstância de, tal como sucede em *As Báquides*, a cortesã ter uma irmã gémea. Deste modo, cria-se a necessidade de congeminar um novo engano para obter do pai o dinheiro necessário à libertação da meretriz. Esse engano é

²⁷ Essas citações podem ler-se em Edmonds 1961, 38 e segs.

²⁸ Em 1997, foi publicado como *Papyri Oxyrhynchus* LXIV 4407 e é consultável no site *Oxyrhynchus online*.

protagonizado pelo escravo; e o seu êxito permite que, no final da peça, os dois pares de enamorados acabem unidos.

Da estrutura da peça ressalta o elemento que mais contro-
vêrsia tem gerado no tocante à relação de *As Báquides* com o
original de Menandro: se o título da obra grega aponta para
«dois enganos», na verdade Plauto, pelo menos aparentemente,
socorre-se de três (a explicação da perda do dinheiro de Éfeso e
as duas cartas). E, neste particular, a própria comédia apresenta
ambiguidades que a tornam pouco esclarecedora: por um lado,
a monódia de Crísalo parece autorizar a leitura dos três enganos;
por outro lado, no verso 1090, Nicobulo diz-se *ludos bis factum
esse*.

As soluções apontadas para esta dificuldade, mais do que a
resolverem, podem ser lidas à luz da divisão estrutural que marca
a crítica plautina – divisão, expressivamente epitomizada pelos
dois paradigmas que a dominam, i.e., o paradigma saturnálio,
que reúne os autores que enfatizam independência de Plauto
em relação aos seus modelos, e o paradigma helenístico, que vê
Plauto como um continuador da tradição grega.²⁹ Assim, para os
defensores da tese de que a produção comediográfica de Plauto
se encontraria substancialmente condicionada pelos modelos
gregos, a existência de três enganos na peça não impediria que
esta continuasse a ser lida como decalque da estrutura menandri-
na, sem que com tal se invalidasse a propriedade do título, que
apenas considerava dois. Pelo contrário, a divergência entre a
acção e o título acabaria invariavelmente explicada por dois tipos
de argumentos:³⁰ ou Menandro teria desconsiderado no título
o primeiro engano, uma vez que este resultara frustrado;³¹ ou,

²⁹ Vide Fontaine 2014, 529-530.

³⁰ Rizzo 1990, 17.

³¹ Williams 1956, Questa 1975, García-Hernández 1998. Em
desacordo, Rizzo, 1990, 18, nota que esta hipótese traz, no entanto,

admitindo o primeiro engano, teria considerado as cartas como dois elementos de um único engano.

Fraenkel, um dos primeiros autores a afirmar a originalidade de Plauto e a sua menor dependência em relação aos modelos gregos,³² discutiu, em 1912,³³ a ligação entre as peças, sustentando, no entanto, a tese de que *As Báquides* seriam resultado de um processo de *contaminatio*, isto é do uso simultâneo do *Dis exapatón* e de material de uma segunda peça grega desconhecida. Embora esta hipótese não tenha prevalecido,³⁴ tal não obstou a que a consideração de que um dos enganos poderia não estar no original grego inaugurasse um novo espaço de discussão no qual viriam a pontuar as teses que defendem a adaptação criativa, por parte de Plauto, dos textos que lhe servem de modelo.³⁵ Se a carta adicionada à peça romana seria criação de Plauto ou reelaboração da carta única contida no original de Menandro é questão que, a despeito das muitas tentativas de lhe dar resposta, continua em aberto: por exemplo, Primmer³⁶ considera a segunda carta uma criação de Plauto; Owens, com base na análise da estrutura dramática da peça, assente no contraste entre engano e *fides*, inclina-se para a consideração de que essa mesma carta goza de

alguns problemas: embora possa constituir uma explicação para a aparente discrepância entre título e acção, a verdade é que, considerada a estrutura dramática da peça, muito dificilmente as explicações engendradas por Crisalo para justificar a ausência do dinheiro se poderão considerar um «engano frustrado», pois a obliteração do êxito não decorre de qualquer circunstância interna a esse engano, mas de uma circunstância totalmente externa, ou seja, da restituição do dinheiro feita por Mnesíloco.

³² Fraenkel 2007. A data de publicação do original alemão é 1922, mas as citações seguem a tradução inglesa de 2007.

³³ Fraenkel 1912, cit. in Owens 1994.

³⁴ Fraenkel 2007. Em 1960, o autor abandonou esta posição, após a crítica de Williams 1956, que, entre outros elementos, salienta a improbabilidade de Plauto ter tido acesso a outro original grego com um episódio perfeitamente adaptável ao enredo e à estrutura de *As Báquides*.

³⁵ Sobre a crítica recente de Plauto, vide Goldberg 2011.

³⁶ Primmer 1984, cit. in Owens 1994 e Rizzo 1990.

uma certa autonomia em relação à estrutura da peça original: «I argue that the play is about trust and deception, a thematic antithesis which Plautus has characterized in ethnic terms: on the one hand, trust is romanized as *fides*; on the other, deception is characterized as Greek. (...) I suggest that the third deception works only because the senex Nicobulus, like a good Roman, has regard for *fides*. This may not prove that the third deception is Plautine in origin; the theme of “trustworthiness” could have been present in Menander’s play, now garbed by Plautus in Roman dress as *fides* to appeal to the sensibilities and ethical preoccupations of his audience. However, I show that where a direct comparison between *Dis Exapaton* and *Bacchides* is possible, it is clear that Plautus has introduced *fides* independently of his model.»;³⁷ Lefèvre,³⁸ por outro lado, argumenta que o conteúdo da carta original de Menandro teria sido transposta em *As Báquides* para a segunda carta, atribuindo a Plauto a criação da primeira.

A despeito deste impasse, que só seria resolvido com a leitura integral do original menandrino, valerá, todavia, a pena discutir alguns elementos da peça que, embora residualmente, contribuem para o seu esclarecimento.

O primeiro repousa no *canticum* de Crísalo, sobretudo nos elementos aduzidos nos versos 953 a 956:

CH. Ilio tria fuisse audiui fata quae illi forent exitio: / Signum ex arce si periisset; alterum etiamst Troili mors; / Tertium, cum portae Phrygiae limen superum scinderetur. Paria item tria eis tribus sunt fata nostro huic Ilio.

Crísalo – Ouvi que, no caso de Ílio, foram três os acontecimentos que lhe determinaram a ruína: o desaparecimento da estátua

³⁷ Owens 1994, 382.

³⁸ Lefèvre 1978, cit. in Owens 1994 e Rizzo 1990.

do interior da cidadela; outro foi a morte de Troilo; o terceiro, aconteceria quando o limiar superior da porta Frígia se fendesse. Do mesmo modo, há três acontecimentos, semelhantes aos referidos, no caso da nossa Ílio.

Considerado um original plautino,³⁹ o *canticum* constitui uma espécie de sumário da acção: são três os feitos de Crísalo, i.e. enganos, tal como haviam sido três os acontecimentos que levaram à queda de Tróia. Todavia, esta leitura aparece em clara contradição com o verso 1090, no qual Nicobulo se declara enganado duas vezes. Independentemente de ter sido este um dos argumentos em que a crítica se apoia para sustentar a teoria dos dois enganos, a enunciação do *Senex* parece-nos apenas o resultado da emergência da *perspectiva*, exigida pela coerência interna dos caracteres: Crísalo congeminou três enganos; mas, na perspectiva de Nicobulo, cujos enganos seriam sentidos em uma relação directamente proporcional aos efeitos pecuniários sofridos pela sua bolsa, seriam apenas dois. Saliente-se que Báquis II, dominada por uma perspectiva semelhante, embora indexada não às perdas, mas aos ganhos, diz precisamente a mesma coisa em 1128: *Pol hodie altera iam bis detonsa certo est*. («Caramba, de certeza que aquela foi hoje tosquiada duas vezes.»).

Ainda no tocante a esta polémica, a estrutura do acto IV pode oferecer algumas chaves de leitura.

Na cena IV, Crísalo faz um comentário metateatral, que ajuda a definir as linhas identitárias do seu papel dramático na peça (vv. 649-650):⁴⁰

³⁹ Sobre o carácter espúrio de alguns versos do *canticum*, vide Joycelyn 1969.

⁴⁰ Em *As Báquides*, Plauto inclui mais um comentário metateatral, no acto II, cena II, vv. 214-215, versos nos quais o escravo Crísalo convoca o *Epidico*, dizendo que, apesar de ser uma comédia que ama mais do que a si próprio, contudo, se for Pelião a representá-la, vê-a com maior desagrado do que a qualquer outra.

*CH. Non mihi isti placent Parmenones, Syri, / Qui duas aut tris
minas auferunt eris.*

Crísalo – A mim não me agradam esses Parmenões e Siros, que roubam duas ou três minas para os seus donos.

Parmenões e Siros são nomes comuns de escravos das comédias gregas. Siro era inclusive o nome da personagem do *Dis exapatón* que serviu de modelo à sua e que, igualmente, ajudou Sóstrato a obter o dinheiro para libertar Báquis. Deste modo, ao depreciar estes escravos, Crísalo faz uma afirmação da sua identidade, que considera distinta dos escravos normais das comédias. Por conseguinte, as suas acções seriam distintas também. E isto ajusta-se de duas formas ao problema dos enganos: em primeiro lugar, porque permite a interrogação sobre se estará Crísalo a afirmar explicitamente que as suas características identitárias e as suas acções são distintas das de Siro no original de Menandro; em segundo lugar, porque, mesmo não visando directamente o original grego, a verdade é que o conjunto dos seus enganos modifica o alcance do plano interno da peça. Esta circunstância vai conhecer um aditamento elucidativo no final da monódia. Nos versos 969-972, Crísalo anuncia o último engano:

*CH. Is nunc ducentos nummos Philippos militi, / Quos dare se pro-
misit dabit. / Nunc alteris etiam ducentis usus est, qui dispensentur
/ Illo capto, (...)*

Crísalo – Ele agora vai dar ao Soldado as duzentas moedas de ouro que lhe prometeu. Neste momento, são necessárias outras duzentas para distribuir, após a captura de Ílio (...).

Com efeito, embora perfeitamente acomodável a um quadro

temático tradicional de *simpósio* entre jovens e cortesãs, a verdade é que, até ao momento, a necessidade de mais dinheiro para subvencionar a vida de Mnesíloco e Báquis II, após a resolução do problema com o Soldado, ecoara na peça em um único verso (v. 707: *MN. Tum nobis opus est sumptu...* «Depois, para as nossas despesas, é necessário...»). Mas, mais importante, a linha dramática, que o verso efectivamente potencia, fica em suspenso com a resposta de Crísalo (vv. 707 e segs.), que promete tratar desse assunto, mas apenas caso consiga resolver o problema inicial das duzentas moedas necessárias a libertar Báquis II do contrato. Autoriza este expediente dilatatório a dizer que Plauto cria espaço para uma expansão accional no quadro da intriga principal? E com que objectivo? Criar condições dramáticas para que Nicobulo acorra, no último acto, a casa das cortesãs, poderia constituir uma resposta plausível. Todavia, para tal, bastaria, como efectivamente basta, a revelação feita pelo Soldado de que Báquis não era uma mulher casada, mas uma meretriz; e de que o dinheiro que lhe estava a ser pago era, na verdade, para indemnizar um contrato. A resposta de que poderia este engano ter constituído um expediente *ex machina* para facilitar a oferta, feita por Báquis a Nicobulo, de que, se este entrasse em sua casa, lhe devolveria metade do dinheiro, levanta igualmente algumas objecções. Na verdade, perante a pergunta de Báquis I (vv. 1185a- 1185b: *BA. Quid tandem, si dimidium auri / Redditur, in hac mecum intro? atque ut eis delicta ignoscas.* «Báquis I – Bom, mas se te for devolvido metade desse dinheiro, entras aqui comigo? E perdoavas-lhes as asneiras?»), a resposta de Nicobulo é negativa, pelo que o desenlace da peça não decorre directamente deste expediente.

Deste prisma, o último engano parece não ter função relevante na intriga. Com efeito, considerando apenas o quadro da estrutura dramática, ele não seria necessário ao horizonte de

expectativas da peça que, desde o início, se articulou do seguinte modo: a um primeiro engano frustrado sobreviria a necessidade de um segundo engano; o êxito deste segundo resolveria o problema inicial posto pela peça (libertar Báquis II do contrato com o Soldado); e o conflito ver-se-ia, deste modo, fechado dentro dos limites da peça. Neste sentido, o terceiro engano ficaria refém dos efeitos do segundo engano, conferindo pertinência às leituras que o vêem como uma extensão deste, uma vez que contribuiria apenas para reforçar as suas consequências, i.e., o robustecimento da humilhação sofrida por Nicobulo, a confirmação das capacidades de Crísalo e a conquista de uma subvenção secundária que enriqueceria os bons êxitos da acção principal adstrita à vida de Mnesíloco com Báquis II.

Esta leitura parece-nos, contudo insuficiente. A última intervenção de Crísalo na peça parece confirmá-lo (vv. 1067-1075):

*CH - Curatum est ... esse te senem miserrimum. / Hoc est incepta
efficere pulcre: ueluti mi / Euenit, ut ouans praeda onustus cederem.
/ Salute nostra atque urbe capta per dolum / Domum reduco ínte-
grum omnem exercitum. / Sed, spectatores, uos nunc ne miremini
/ Quod non triumpho: peruulgatum est, nil moror. / Verum tamen
accipientur mulso milites. / Nunc hanc praedam omnem iam ad
quaestorem deferam.*

Crísalo – Já tratei... de te transformar no mais pobre dos velhos. Isto é que é terminar em beleza uma tarefa! É como se eu regressasse a marchar, em ovação e carregado de presas. A salvo e com a cidade tomada pela artimanha, regresso a casa com todo o exército intacto. Mas, espectadores, não se admirem por não vir em cortejo triunfal: é o costume, não perco tempo com isso. No entanto, os soldados serão recompensados com vinho doce. Agora vou levar imediatamente todo este saque ao questor.

O jogo imagético que justapõe a vitória do escravo a um regresso da guerra em marcha triunfal tem sido interpretada extraliterariamente como símbolo da banalidade deste tipo de eventos na época. Todavia, a sua leitura em justaposição ao quadro interno da peça oferece constatações mais pertinentes. Na verdade, o texto que, repita-se, constitui a última intervenção do escravo na peça, encerra uma espécie de chave-de-ouro: os estratagemas engendrados contra Nicobulo não equivalem a uma guerra comum, mas uma «guerra total» da qual resultou uma «vitória total» (como bem expressa o superlativo do v. 1067, *misserrumum*), granjeadora do dobro dos espólios inicialmente previstos e sem que, para tal, se registasse uma única baixa ou perda adicional. Não teria, contudo, sido assim, sem o terceiro engano. Crísalo teria a sua vitória, mas esse triunfo não seria excedentário, como efectivamente é, uma vez que coincidiria apenas com a resolução do problema inicial (as duzentas moedas para libertar Báquis II). Ao congeminar e realizar o terceiro engano fora do plano que condiciona a acção desde as primeiras linhas e sobretudo, ao decidir, por si só e autonomamente, duplicar a quantia subtraída a Nicobulo, Crísalo como que se apodera da liberdade poética do seu criador, tornando-se uma espécie de «dramaturgo» dentro da peça. Neste sentido, o terceiro engano ganha não só autonomia em relação ao precedente, mas também uma função primária no quadro da estruturação de *As Báquides*: a de exponenciar a peça para além dos rígidos limites internos previstos pelas proposições iniciais do seu enredo.

O terceiro engano, porquanto promove a «derrota total» de Nicobulo, levanta ainda outro problema que aflora toda a dramaturgia plautina: a liberdade do escravo. Uma liberdade cénica e sem consequências reais, mas que não deixa de ser dessacralizante e subversiva da estrutura social. Que a carga subversiva das palavras de Crísalo soaria perturbadora aos ouvidos das audiências

coevas parece-o indicar o comentário metateatral que Plauto lança imediatamente, em jeito de correcção v. 1072-1073): *Sed, spectatores, uos nunc ne miremini / Quod non triumpho*. («Mas, espectadores, não se admirem por não vir em cortejo triunfal.»). A invocação feita aos *spectatores* lembra que afinal se trata de *teatro*. E, como é *teatro*, a inversão é momentânea, é ficcional, e é inócua; e aquilo que soaria a subversivo, afinal, *espectadores*, nada mais é do que mero carnavalesco.

As divergências expostas espelham as dificuldades em situar a dramaturgia plautina no contexto da recepção da Comédia Nova ateniense.⁴¹ Neste sentido, a par de inúmeros estudos que cada vez mais advogam «a reelaboração original» das peças de Plauto em relação aos seus modelos,⁴² também a controvérsia em torno dos enganos em *As Báquides* dá robustez à ideia de que, mais do que um imitador, o autor romano foi efectivamente capaz de criar matéria dramática e, por conseguinte, à noção de que a sua comédia não imita apenas, mas expande a comédia grega em ajuste às sensibilidades romanas.

⁴¹ McCarthy 2000, 5, observa: «One of the major themes of Plautine scholarship has been the attempt to assert a reasoned basis for deciding what is really Plautine in Plautus, for separating out the signal from the noise. Because Plautus adapted his comedies from Greek plays, and because the fragments we have from these Greek authors seem to fit cleanly the pattern of naturalistic comedy, the problem of inconsistency in Plautus has often been solved by invoking the scripts' foreign origins. If, as many earlier critics argued, Plautus was a semicompetent adapter of Greek New Comedy, then the silly antics of clever slaves in his plays could be seen simply as intrusions into the plots of familial crisis, as (at best) comic relief for the drama of humane values. If, on the other hand, as many more recent critics believe, Plautus was a sly parodist, who used his Greek models merely as a foil for his own carnivalesque wit, then the plots of young love and lost children serve only to provide grist for his mill, and a narrative framework for trickery and rebellion.»

⁴² No caso específico de *As Báquides*, as diferenças entre o desenvolvimento da acção no original grego e em Plauto podem ler-se em Questa 1975, Goldberg 1990, García-Hernández 1998, Fontaine 2014, 519-526, Damen 1992, 205-231.

5. PERSONAGENS

As personagens das comédias plautinas são frequentemente consideradas personagens que não apresentam a complexidade, a estrutura psicológica e a verosimilhança de que as suas congêneres auferiam nos originais gregos.⁴³ Esta diferença é comumente explicada à luz da alteração do cómico, que o teatro romano efectivamente opera em relação ao grego, e da diferente comunicação teatral que, em virtude disso, se estabelece entre *cena* e público: «O público plautino não é chamado a reconhecer-se em personagens verosímeis, ou seja, personagens que representam com eficácia, na complexidade dos seus diversos matizes, os factos e os problemas da vida social (...). Aos espectadores pede-se antes que participem num jogo (...), que se divirtam diante dos exageros caricaturais, das piadas fantasiosas e das invenções linguísticas (...); as personagens plautinas pretendem ser, mesmo à custa da verosimilhança e da coerência da acção dramática, maiores que a vida, verdadeiros gigantes cómicos, cuja existência se esgota em cena, fiéis à sua natureza fictícia até às últimas consequências.»⁴⁴ Para o carácter estereotipado das personagens contribuiu igualmente o facto de Plauto pôr sistematicamente em cena caracteres, cujas identidades individuais se vêem incorporadas em uma tipologia mais vasta, porquanto são todas elas representativas de grupos profissionais (e.g. soldados, cozinheiros, meretrizes, parasitas, alcoviteiros), sociais (ricos e pobres, urbanos e rústicos, etc.) e etários (*senes* e *iuvenes*), entre

⁴³ Citroni 2006, 111-112: «É costume contrapor à finura com que a comédia “nova” construía as suas personagens (uma arte em que Menandro era um mestre reconhecido) a esquematicidade da *palliata*, principalmente no teatro plautino, em que parece não haver personagens construídas segundo os princípios da verosimilhança e da coerência internas, dotadas daquela identidade individual que nasce do aprofundamento psicológico.»

⁴⁴ Citroni 2006, 112.

outros. As suas características advêm, em primeiro lugar, da moldura estereotipada e caricatural associada a esses grupos (e.g., é frequente os velhos serem «avarentos», os soldados «fanfarrões», os cozinheiros «presunçosos», as meretrizes «ludibriosas», etc.) e só depois da sua individuação. No caso particular de *As Báquides* a individualidade dos caracteres é ainda comprometida por outro elemento de concepção: a peça estrutura-se em torno de «personagens duplas» (duas cortesãs, ambas de nome Báquis, dois jovens, dois *senes*, e dois escravos), construídas paralelisticamente.

Todavia, a despeito quer do esquematismo tipológico que as enforma, quer do paralelismo de construção que as caracteriza, elas distinguem-se. Se «o rei é aquilo que o rei faz», também em *As Báquides* o feixe de relações que as personagens estabelecem entre si, bem como as acções que realizam, sujeita-as a desenvolvimentos distintos, facto que, embora as não resgate totalmente quer da sua tipificação de base, quer do vínculo paralelístico a que estão submetidas, acaba pelo menos por lacerar a simetria absoluta que esse paralelismo poderia subentender, conferindo-lhes alguma individuação.

É o caso de Nicobulo e Filóxeno. A sua participação na acção espelha, de facto, uma relação de semelhança, que resulta do ajuste dos caracteres aos traços essenciais dos *senes* plautinos: ambos são oponentes das relações dos filhos com as cortesãs e ambos são vencidos no final da peça. Todavia, as circunstâncias dessa derrota sugerem algumas considerações. A primeira é a de que o episódio final quebra, ainda que episodicamente, a simetria das personagens, pois Filóxeno, mais permissivo na aplicação da boa norma, torna-se, nesse processo de sedução, adjuvante das Báquides, contribuindo para convencer Nicobulo a aceitar o convite. A segunda é a de que a posterior recuperação dessa simetria (ambos acabam por entrar na casa) traz evidentes

mutações ao desenho dos *Senes* e ao sentido da peça. Na verdade, a (aparente) cessação do conflito, criticada nas últimas linhas da peça pelo *Grex*, opera-se de forma inusitada: embora não se espere que os filhos herdem os valores e os comportamentos dos pais, muito menos expectável é que os pais se tornem herdeiros dos comportamentos e valores dos filhos, mesmo a despeito de, na juventude, terem exibido reacções semelhantes aos estímulos sociais que agora fazem perigar a conduta dos descendentes. Se o objectivo desta inversão criada por Plauto para proporcionar um *happy ending* era o de demonstrar a hipocrisia dos caracteres, ou, como observa o *Grex*, a sua má formação de raiz, ou ainda o irreprimível poder sedutor das meretrizes, a verdade é que as implicações não se esgotam nestes topoi, uma vez que a cena opera um esvaziamento da substância das personagens e, por conseguinte, a diluição das linhas estruturais que as enformam. Prova disso, constitui a constatação de Maurice de que, no final da peça, *senes* e *adulescentes* são praticamente indistintos: «In this play of duplexes, the double friendship is as empty and perverse as the end of the play is unexpected. At the end of the play the two sets of friends are together, but united not in virtue and resolution of problems, but in corruption and inversion of Roman morality and identity. It seems that the *senes* and the *adulescentes* are equal, maybe even interchangeable.»⁴⁵

Neste sentido, a degradação das personagens não é apenas moral. Contrariamente a outras peças, em que o *senex* moralista é

⁴⁵ Maurice 2003, 189. Dutsch 2008, 174, faz uma interpretação do desfecho que, embora não ponha em causa a transformação operada nos *Senes*, suprime os aspectos morais inerentes à constatação de Maurice: «The play ends with a festive celebration under the auspices of the *bacchae* that unites fathers and sons, suspending the conflict of the generations and the tensions between civic duties and private pleasures.» Todavia, este entendimento só é possível tendo em conta o quadro interno da peça. As palavras do *Grex*, dirigidas ao plano externo da peça, constituído pelos espectadores, deixam subentender precisamente o oposto.

vencido, mas mantém as suas características tipológicas de base,⁴⁶ Nicobulo e Filóxeno transformam-se em *senes* sem configuração determinável, como resultado de um processo que destruiu não só a sua função primacial dos caracteres (i.e. de opositores) na estrutura dramática, mas que modificou também a sua natureza risível, inicialmente sediada na incapacidade de sobreporem a sua autoridade aos comportamentos dos filhos a que se junta, no caso de Nicobulo, a incapacidade de fazer frente às investidas de Crísalo, em favor de outra que emerge do «extremo ridículo», processo que só encontrará par, *ex inverso*, nas reabilitações terencianas.

As únicas personagens em relação às quais subjaz, na peça, um verdadeiro paralelismo de construção, de tipo simétrico, são as duas Báquides: embora Báquis I demonstre maior iniciativa discursiva e accional, ambas se unem de forma similar na consecução dos seus propósitos, de forma que os seus papéis poderiam ser intercambiáveis sem que daí resultasse nenhuma diferença em relação ao desenvolvimento da acção.

De igual forma, as duas irmãs demonstram também uma perfeita acomodação ao estereótipo literário que as define.⁴⁷ Plauto restringe a duas cenas, ambas de sedução, a presença das Báquides em palco e, por conseguinte, será da técnica discursiva tradicionalmente associada a este tipo de caracteres que resultará a sua caracterização. Essa técnica assenta na combinação tóxica de elementos

⁴⁶ Sharrock 2009, 265, observa: «The *senex* is necessarily to some extent the 'enemy' of the comic characters, but here, when he is a badly behaved *senex*, even he ends up as a comic character who must be celebrated, not punished.»

⁴⁷ As Báquides plautinas incluem-se no tipo de meretriz independente, que recebia convivas em sua casa e era paga não apenas, ou não *principalmente*, pelos favores sexuais que prestava, mas pelo convívio que oferecia. McCarthy 2000, 179, nota 24, observa: «This dovetails with another observation on the roles of women in the corpus: there seems to be a clear-cut division between independent *meretrices* (i.e., without a *leno*, like Erotium[*Men*], the Bacchis sisters [*Bac*], or Phronesium [*Truc*]) and *meretrices* in someone else's power.»

persuasivos, acompanhados de *blandimenta* ou *blanditiae*,⁴⁸ com insinuações de natureza sexual: «Pistoclerus' definition of Bacchis' techniques of seduction as mere birdlime meant to immobilize the hunted bird (a possible phallic symbol) is not the sole instance in which female speech is compared to an adhesive substance. Messenio in the *Menaechmi* (342) also represents female speech as sticky when he warns his master that, once prostitutes know how to call a man by his name (a *blandimentum*), they 'lean against' him (*se adplicant*) and glue themselves to him (*adglutinant*). *Meretrices*, then, use sticky language (promises of future affection or shared pleasures) to obliterate personal boundaries, creating permanent bonds between themselves and their clients.»⁴⁹

Todavia, entre a primeira cena (a sedução de Pistoclero) e a última (a sedução dos *Senes*) existem pequenas notações diferenciais. Na primeira, as meretrizes tentam envolver Pistoclero, um jovem *filius familias*, no negócio da libertação de Báquis II do contrato com um Soldado. A personagem, em clara sintonia com o modelo convencionalmente associado às conquistas depredatórias das meretrizes, no qual este tipo de *adulescens*, jovem e ingênuo, se configura como alvo preferencial, evolui igualmente de forma convencional (vv. 50-56):

PI. *Viscus merus uostrast blanditia.*

BA. *Quid iam?*

PI. (...) *Non ego istuc facinus mihi, mulier, conducibile esse arbitror.*

BA. *Qui, amabo?*

PI. *Quia, Bacchis, Bacchas metuo et bacchanal tuum.*

PI. *Quid est? quid metuis? ne tibi lectus malitiam apud me suadeat?*

⁴⁸ Implicam estas designações o uso de palavras ternas e lisonjeiras, palavras do campos semânticos do agrado, prazer, encanto, doçura, e ainda carícias.

⁴⁹ Dutsch 2008, 61-62.

*Pl. Magis illectum tuum quam lectum metuo; mala tu es bestia. /
Nam huic aetati non conducit, mulier, latebrosus locus.*

Pistoclero – As tuas meiguices são visco puro e simples.

Báquis I – Mas não me dirás porquê?

Pistoclero – (...) Mulher, cá no meu entender, não vejo que este negócio tenha qualquer vantagem para mim.

Báquis I – Porquê, não me dirás, por favor?

Pistoclero – Porque, minha cara Báquis, metem-me medo as bacantes e o teu bacanal.

Báquis I – O quê? Que é que temes? Que o leito da minha casa te tente para a malandragem?

Pistoclero – Mais temo o teu enleio do que o teu leito. Tu és um bicho perigoso. Lugares escusos não convêm à minha idade.

A firmeza de ânimo que demonstra, neste estádio inicial, vai, contudo, sendo sucessivamente questionada e vencida, dando lugar a um estado de relutância. Na verdade, Báquis I oferecera-lhe a ficção que para um *adulescens* constitui provavelmente a mais atraente das ficções: a da maturidade. Essa ficção desenvolve-a Báquis I nas ideias de que a vida adulta se traduz na protecção de uma mulher indefesa⁵⁰ (Báquis II) e no início da vida sexual.⁵¹ Apesar de vazia de

⁵⁰ Dutch 2008, 60-61: «The adolescent seems mildly interested in this new adult role and asks where the soldier is. Bacchis immediately seizes the opportunity to tempt him with the prospect of her company. (...) Bacchis then paints a picture of 'Pistoclerus the protector of helpless women', no doubt attractive to the boy whose status has so far been that of a child supervised by his *paedagogus* and beaten by his teacher (...). Bacchis has not won the battle yet. Pistoclerus still has to reconcile himself with his choice (68-72) and learn ways of speaking (81-4) appropriate for his new role as *adulescens amans*, but the prospect of being treated like an adult, and the courtesan's persistent allusions to sexual pleasure, will eventually lead to his surrender (...).»

⁵¹ Toda a primeira cena regista um número significativo de alusões sexuais. Note-se sobretudo a construção metafórica dos versos 65-72,

significado real, esta ilusão produz efeitos psicológicos poderosos de aceitação e adesão. A mestria das cortesãs consiste nisso mesmo: oferecer a ficção mais atraente, vencer as resistências da vítima, imobilizá-la,⁵² de forma a controlar todas as suas reações e aspirações. Neste sentido, não é inusual que um *adulescens*, hesitante entre a virtude e os perigos da ficção que lhe oferecem, faça uma opção semelhante à de Pistoclero (vv. 62-64 (...) 91-93):

Pl. Quia istaec lepida sunt memoratui: / Eadem in usu atque ubi periculum facias aculeata sunt, / Animum fodicant, bona distimulant, facta et famam sauciant.

(...)

Pl. Sumne autem nihili, qui nequeam ingenio moderari meo? /

BA. Quid est quod metuas?

Pl. Nihil est; nugae. Mulier, tibi me emancupo; / Tuus sum, tibi dedo operam.

Pistoclero – Porque as tuas palavras são música para os meus ouvidos, mas quando postas em prática ou vividas, são agulhões que se cravam no coração, desbaratam fortunas e mancham a conduta e a reputação.

(...)

Pistoclero (à parte) – Valho tão pouco que nem sequer me consigo refrear?

Báquis I – Que é que receias?

Pistoclero (*em tom resolutivo*) – Nada. Ninharias. Mulher, entregue-me nas tuas mãos. Sou teu e estou à tua inteira disposição.

nos quais a alusão contextual à palestra e aos exercícios militares têm um sentido obsceno.

⁵² O universo semântico da caça é expressivo dessa circunstância, como fica patentemente versos 50- 51: *Pl. Quia enim intellego, / duae unum expetitis palumbem. Perii!* (...) («Pistoclero – Porque vejo bem que são duas a dar caça a um pombinho só. Estou perdido! (...)»).

A partir desse momento, tudo se encontrará indexado às preocupações relativas à subvenção deste novo estádio. Não é de estranhar, portanto, que na segunda cena, o *iuuenis* rejeite todas as objecções de Lido: afinal já não é uma criança...⁵³

No final da peça, ocorre uma nova cena de sedução. Perante duas figuras hostis e decadentes, os *Senes*, contextualmente irados com o facto de os filhos terem caído nas armadilhas de uma vida dissoluta e ruínosa, as cortesãs constataam que nada têm a ganhar (vv. 1133-1136):

BA. Cogantur quidem intro.

So. Haud scio quid eo opus sit: / Quae nec lac[tem] nec lanam ullam habent. sic sine astent. / Exsoluere quanti fuere; omnis fructus / Iam illis decedit;

Báquis I – Devíamos obrigá-los a entrar.

Báquis II – Não sei para quê. Não têm leite, nem lã alguma. Deixa-as estar onde estão. Perderam todo o seu valor. Delas já caíram todos os frutos.

Todavia, em função do repto de Filóxeno (v.1142: *PH. Haec oues uobis malam rem magnam quam debent dabunt* «Filóxeno – Estas ovelhas vão dar-lhes o grande castigo que lhes devem.»), que exige também a saída dos filhos de dentro da casa, as Báquides mudam de estratégia (vv. 1149-1152):

BA. Soror, est quod te uolo secreto.

SO. Eho, amabo.

NI. Quo illae abeunt? /

BA. Senem illum tibi dedo ulteriorem, lepide ut lenitum reddas; /

⁵³ V. 148: *PI. Iam excessit mi aetas ex magisterio tuo.* («Pistoclero – Já sou suficientemente crescido para ouvir os teus conselhos.»).

Ego ad hunc iratum adgrediar, <si> possumus nos hos intro inlicere huc. /

SO. Meum pensum ego lepide accurabo. Quam odiosumst mortem amplexari!

Báquis I (à irmã) – Irmã, quero dizer-te algo em segredo.

Báquis II – Sim, minha querida.

Nicobulo (a Filóxeno) – Para onde é que elas vão?

Báquis I – Deixo-te aquele velho mais além (aponta para Filóxeno), para o amaciares com suavidade. Eu vou abordar aquele que está irado. Vamos ver se os conseguimos fazer entrar aqui para dentro.

Báquis II – Tratarei bem da minha tarefa. Mas que coisa desagradável, ter de abraçar a morte em pessoa!

Apartir daqui, a estratégia de persuasão de Nicobulo (Filóxeno não precisou dela para ceder...) é novamente discursiva. Ao contrário do que acontece na primeira cena, Báquis I não criará uma ilusão, certamente ineficaz em personagens vividas e muito longe dos tempos áureos de uma juventude permeável a ficções de emancipação e a amadurecimentos pró-forma. As Báquides são ágeis, mentalmente argutas, capazes de perceber, com a acribia costumeira das personagens cuja sobrevivência depende da desenvoltura que manifestam no lidar com o outro, as aspirações mais básicas e os medos mais ínfimos que em cada indivíduo, em cada estágio de vida, são mais recorrentes. Por isso, a estratégia para lidar com as resistências de Nicobulo assenta na manipulação da realidade, ajustando aquilo que ela na verdade encerra (a velhice e a proximidade da morte) às circunstâncias que, em última análise, a podem mitigar e amenizar (o divertimento, o prazer, a satisfação emocional). Na verdade, gorada a primeira tentativa de persuasão, que

assentava na devolução de metade do dinheiro⁵⁴ – e note-se aqui o elemento psicológico tantas vezes negado a Plauto: aquilo que primeiramente a cortesã lê em Nicobulo e que, por conseguinte, tenta dirimir, é o transtorno visível que lhe advinha da delapidação –, Báquis I, socorrendo-se igualmente de vocabulário típico de *blandimenta*, centra-se no argumento existencial (vv. 1194-1195): a vida não é longa; a morte tombará sobre todas as ocasiões de divertimento desprezadas; e, por fim, a última barreira, que advinha do medo de parecer servil a filho e a escravo, é vencido por um inexpugnável argumento *genético* (vv.1197-1199):

*BA. Mel meum, amabo, istaec fiant, / Tuust; unde illum sumere
censes, nisi quod tute illi dederis? / Hanc ueniam illis sine te exorem.*

Báquis I – Meu mel, meu querido, mesmo que tal aconteça, é teu filho. Onde julgas que ele pode ir buscar alguma coisa, a não ser ao que tu lhe dás? Deixa-me convencer-te a dar-lhes o perdão.

As semelhanças entre as seduções são, todavia, maiores do que as diferenças: os processos assentam no uso dos mesmos recursos (*blanditia* persuasiva) e obtêm os mesmos efeitos. As diferenças entre os topoi usados (ficção da maturidade no primeiro caso; a manipulação da realidade, no segundo), mais do que testemunharem divergências de caracterização ou a evolução das personagens, acentuam a sua convencionalidade: habilidade discursiva, maleabilidade e capacidade de adaptação são apanágio das Báquides tal como o são da maioria das meretrizes plautinas. Neste sentido, a tipificação prevalece.

⁵⁴ VV.1185a- 1185b. Vide pp. 39 e 47.

No que respeita aos dois *iuuenes*, as relações de semelhança – Pistoclero enamora-se de Báquis I e Mnesíloco de Báquis II – não são igualmente lineares, não tanto porque a sedução de Mnesíloco ocorra fora da peça, ou porque o desenho das suas características seja expressivamente distinta, ou porque o *affair* do *sodalis opitulator* com Báquis I seja claramente secundário, ou ainda porque este viva, na peça, menores dificuldades do que Mnesíloco, obrigado a agenciar duzentas moedas de ouro em curto espaço de tempo. Na verdade, a distinção que se opera entre as personagens decorre do plano accional, uma vez que o decurso dos acontecimentos vai ditar que um equívoco dilua a relação de semelhança que se volta a reafirmar, mais tarde, fruto da dissolução desse mesmo equívoco: Mnesíloco ouve de Lido a história dos amores do seu amigo com Báquis e, supondo que se trata da *sua* Báquis, devolve o dinheiro ao pai. Neste momento, encontra-se subvertido o paralelo entre as personagens (Pistoclero passa, no entender de Mnesíloco, de adjuvante a oponente) e respectivos *affairs* amorosos (o de Mnesíloco apresenta-se gorado), subversão que não resulta de uma mudança intrínseca nas personagens, mas que é imposta pelo desenho da estrutura dramática. O espectador, que possui mais dados do que a personagem, suspeita, contudo, que não se trata de uma verdadeira subversão e que a dissolução do equívoco voltará a pôr *amici* e casos amorosos em paralelo. E assim acontece. As consequências são evidentes: Pistoclero recupera a sua condição inicial de *sodalis opitulator*, bem como a função de adjuvante. Evidentemente que esta evolução só existe em função do quadro de alteridade e de perspectiva que Plauto faz emergir na peça, pois a mutação *amicus-inimicus-amicus* só é percepcionada como tal pelo outro pólo da relação, ou seja, por Mnesíloco, fruto do erro de avaliação relativamente às circunstâncias dramatizadas. Pistoclero não protagoniza nem chega a sentir, a não ser por um breve

momento (vv. 560-568), a curva em anel que a perspectiva do amigo infligiu à sua personagem.

Verifica-se, deste modo, que os elementos que mais contribuem para a individuação dos caracteres não resultam tanto da sua caracterização interna (ambos são *iuuenes* e ambos estão apaixonados, ambos se demonstram particularmente insensíveis aos efeitos das oposições paternas, etc.), mas do próprio curso da intriga, que implica mutações e variações dentro da estrutura geminada que Plauto criou para estes dois caracteres. Não quer isto, contudo, dizer que a fractura, vivida pelas personagens, nasça de um posicionamento distinto dos jovens relativamente ao tema que se levanta da sua discórdia e desunião momentâneas, i.e., a *amicitia*. Tema desenvolvido em várias comédias, a amizade constitui em *As Báquides* um motivo estruturante para o tratamento dos *iuuenes*. Com efeito, além da importância de que se reveste para o desenvolvimento da peça, Plauto entrega às personagens a sua avaliação em pelo menos dois momentos significativos. O primeiro ocorre nos versos iniciais do monólogo da segunda cena do acto III (vv. 385-387):

*MN. Multimodis meditatatus egomet mecum sum et ita esse arbitror:
/ Homini amico qui est amicus ita uti nomen possidet / Nisi deos ei
nihil praestare; id opera expertus sum esse ita.*

Mnesíloco – Magiquei de mil maneiras para comigo mesmo e cheguei a uma conclusão: nada, a não ser os deuses, se sobrepõe a um amigo, que é amigo no verdadeiro sentido da palavra. Que é assim, sei-o por experiência própria.

A experiência própria de que fala o jovem traduz-se no facto de Pistoclero ter acedido ao pedido que lhe fizera por carta no

sentido de que localizasse Báquis. Se, no quadro das exigências dramáticas da peça, a valorização da amizade nestes termos faz sentido porquanto perfeitamente acomodável à figura de um *iuuenis* que consideraria amigo todo aquele que está predisposto a partilhar as mesmas experiências e a aceder sem questionamento a todas as suas solicitações,⁵⁵ a verdade é que o desenvolvimento do tema não deixa de constituir simultaneamente uma paródia da tradição literária que, desde Homero, explora o topos⁵⁶ e um acesso a algumas cláusulas axiológicas inerentes ao valor do conceito perspectivado fora do elevado contexto filosófico-literário: «The value of the plays is, precisely, that they provide the rarest of opportunities to access *popular* Roman attitudes and perceptions about such issues as *amicitia*. Although the stage could be used “as a setting for the articulation and propagation of aristocratic values,” as in the plays of Terence, this was clearly not the case with Plautus, whose “buffoonery and slapstick” were designed to appeal to the lower reaches of the social hierarchy. This suggests that the picture of *amicitia* we see in Plautus may be somewhat different from that drawn by transmitters of elite culture such as Cicero and Seneca.»⁵⁷

⁵⁵ A despeito da distância temporal que separa Cícero de Plauto, valerá a pena mencionar que o contexto das solicitações impróprias por parte de um amigo é discutido no *De amicitia*. Assim, em 12.40, estabelece-se: *Haec igitur lex in amicitia sanciatur, ut neque rogemus res turpes nec faciamus rogati*. «Portanto, seja estabelecida esta lei na amizade: nem peçamos coisas desonrosas, nem as façamos, se solicitados.»; em 13.44, este princípio moral é considerado a *prima lex* da *amicitia*.

⁵⁶ Maurice 2003, 166-167, observa: «In summation, the idealised friendship of literature may be described as a reciprocal relationship between equals who shared common ideals and experiences, and who were prepared to demonstrate their devotion to each other by extreme acts of nobility and personal sacrifice. As a result of such sacrifices, they gained the honour, undying fame and approbation that were the greatest reward literature could endow. (...) Plautus takes the motif of literary friendship and exploits it for its comic potential, parodying this convention.»

⁵⁷ Burton 2004, 214.

Após o mal-entendido relativamente à identidade de Báquis, Pistoclero passa, imediata e epidermicamente, de «amigo no verdadeiro sentido da palavra» a *inimicior* (v. 500). Por isso, no segundo momento em que a *amicitia* volta a ser debatida (cena VI do acto III), as circunstâncias levam os jovens a uma paródica digressão (pseudo)filosófica sobre as características dos falsos amigos: perfídia, mendacidade, deslealdade, prosápia, inépcia, inveja, inutilidade, malevolência, apropriação, subentende-se ilegítima, de bens, anti-valores de conceitos fortes e centrais⁵⁸ da cultura romana, pesam desmesuradamente sobre uma falsa denúncia, facto que, todavia, não deixa de ilustrar o peso e a dinâmica do tema na construção dos caracteres (vv. 540-551):

PI. *Multi more isto atque exemplo uiuunt, quos cum censeas / Esse amicos, reperiuntur falsi falsimoniis, / Lingua factiosi, inertes opera, sublesta fide. / Nullus est quoi non inuideant rem secundam optingere. / Sibi ne inuideatur, ipsi ignaui<a> recte cauent.*

MN. *Edepol ne tu illorum mores perquam meditate tenes. / Sed etiam unum hoc: ex ingenio malo malum inueniunt suo. / Nulli amici sunt, inimicos ipsi in sese omnis habent. / Atque i se quom frustrant, frustrari alios stolidi existumant. / Sicut est hic quem esse amicum ratus sum atque ipsus sum mihi. / Ille, quod in se fuit, accuratum habuit quod posset mali / Faceret in me, inconciliare<t> copias omnis meas.*

Pistoclero – Há muitos que vivem segundo esse uso e costume. São tipos que consideras amigos e que se dão a conhecer como falsos e mentirosos. Tipos de muitas palavras, pouca obra e fraca

⁵⁸ Por exemplo, o conceito de *fides* (v. 542: *sublesta fide* «fraca lealdade») que, como observa Rocha-Pereira 2002³, 332, «está no centro da ordem política, social e jurídica de Roma».

lealdade. Não há ninguém a quem não invejem a sua boa sorte. Quanto a eles, a sua própria inutilidade os põe a salvo da inveja alheia.

Mnesíloco – Caramba! Mas que bem que conheces os seus costumes. Mas ainda há mais uma coisa: envenenam-se com o seu próprio veneno. Não são amigos de ninguém, têm inimigos em toda a gente. E quando pensam que enganam os outros, os tolos enganam-se a si próprios. É este o caso daquele que eu considerava tão meu amigo como eu sou de mim próprio. Ele, pela sua parte, esforçou-se por me fazer todo o mal possível e por se apropriar de todos os meus bens.

Obliterado o engano, Pistoclero recupera o estatuto primitivo, mas a sua participação, como o atestam as cenas II, III e IV do acto IV, restringir-se-á ao papel de amigo solidário, solícito e cúmplice – uma cumplicidade que ganha uma consolidação particular pelo facto de ambos partilharem a mesma experiência e o mesmo estado emocional. Veja-se, a este propósito, a resposta de Mnesíloco à declaração do amigo de que lhe daria o dinheiro necessário para libertar Báquius II do contrato, se o tivesse (vv. 635-636a):

MN. Scio, dares; noui. / Sed nisi ames, non habeam tibi fidem tantam.

Mnesíloco – Eu sei, davas-mo. Eu conheço-te. Mas, se não estivesses apaixonado, não acreditaria em ti tão facilmente.

A resolução do problema não caberá, deste modo, ao *sodalis opitulator*,⁵⁹ mas a Crísalo, que vai emergir com toda a grandio-

⁵⁹ Maurice 2003, 188, observa: «Contrary to literary tradition, once again, Plautus highlights the futility of trying to be a perfect friend, at least within a comedy.»

sidade que a dramaturgia plautina reivindicou para a figura do *seruus fallax*.

Embora Plauto tenha posto em cena dois escravos, o carácter dual das personagens restringe-se significativamente. Na verdade, o que une estas personagens pouco mais é do que o estrato social, uma vez que representam tipos de escravo diferentes, com papéis antagónicos: se de um lado, temos Lido, um pedagogo clássico, interessado na boa conduta e reputação do seu pupilo e que, para tal, busca apoio em Filóxeno, do outro lado, surge um Crísalo que não só está disposto a ajudar activamente Mnesíloco na prossecução de um estilo de vida duvidoso, mas também a enganar Nicobulo. Esse antagonismo de papéis é, contudo, mais sentido no plano conceptual das forças em conflito do que no palco, i.e., Lido contribui para acrescentar valor ao plano da oposição ao caso amoroso do seu pupilo, mas o palco é inteiramente de Crísalo. Comprovam-no o desequilíbrio registado na ocupação do espaço dramático: Lido entra em três cenas: duas estão relacionadas com a intriga secundária (uma com Pistoclero, na qual lhe dá conta da sua reprovação; a segunda, sozinho, em que, escandalizado, demonstra a intenção de dar a conhecer a Filóxeno a vida devassa do filho); e a terceira, com Filóxeno e Mnesíloco, na qual se opera a ligação entre os dois enredos, uma vez que nela se cria o mal-entendido relativo à identidade de Báquis. Crísalo marca presença em dez cenas e tem um número consideravelmente superior de falas em relação às de Lido. Mas, mais importante para a quebra desse paralelismo é a assimetria que os papéis dos escravos apresentam na sua relação com o desenvolvimento da acção: mesmo considerando o papel desempenhado na confusão das identidades das cortesãs, que levou à primeira peripécia da comédia, Lido intervém sobretudo no enredo secundário; a Crísalo, pelo contrário, está submetido todo o

desenvolvimento do enredo principal: «*Bacchides* involves a little plotting by the sisters, but only the minor deceit in which Pistoclerus pretends to be the lover of one sister in order to scare off the rival soldier (thus setting up the misunderstanding with Mnesilochus), whereas the plotting-role is clearly the domain of the slave Chrysalus.»⁶⁰ Por outras palavras, é Crísalo que congemma os estratagemas, é ele que os põe em prática, unindo todos os elementos dramáticos da peça, e é ele que, de forma paródica, reflecte sobre eles. Neste sentido, a quebra da simetria entre Lido e Crísalo, que se agiliza fruto do desenvolvimento da acção, permite que este último adquira valências próprias que dão ocasião não só à exponenciação dos fios dramáticos da peça, mas também ao enriquecimento e à complexificação da estrutura dual de base que enforma a sua personagem.

A centralização e expansão do papel do escravo nas comédias plautinas foram, desde sempre, motivadoras de indagações e de perplexidades. Entre elas, avultam interrogações como as seguintes: constituiria esta figura uma herança da Comédia Nova ou pura criação plautina? que tipo de heroísmo representa e quais as suas funções? tem este escravo algum tipo de representação social?

Relativamente à primeira questão, a paulatina descoberta de originais gregos confirmou a pré-existência destas figuras em Menandro. Contudo, contrariamente ao que sucede na dramaturgia plautina, «as tramóias do escravo são apenas um elemento da engrenagem (e nem sequer o mais decisivo) num mecanismo dramático mais complexo. Por outro lado, também não há dúvidas de que a comédia latina, pelo menos desde Névio, já tinha mostrado um interesse particular por este

⁶⁰ Sharrock 2009, 153.

papel e que Plauto, mais do que qualquer outro, desenvolveu extraordinariamente as suas possibilidades, a ponto de fazer do *seruus fallax* o protagonista indiscutível do seu teatro.»⁶¹ Semelhante desenho da figura do escravo traz consequências ao plano estrutural das comédias: a intriga principal (no caso de *As Báquides*, os amores de Mnesíloco por Báquis II) vê-se subitamente secundarizada, quer internamente, quer no plano da comunicação que se estabelece entre espectador e cena. Na verdade, o desenlace dessa intriga em nada fica a dever-se ao desenvolvimento de um qualquer fio dramático emergido da sua estrutura interna, mas a um elemento a ela externo (os estratagemas do escravo); da mesma forma, no plano da comunicação teatral, são os progressos e retrocessos impostos à consecução dos ardis os elementos que constituem para o público o verdadeiro motivo de interesse da peça, sobrepondo-se, deste modo, a saga do escravo ao interesse dramático dos enredos amorosos.

O problema do heroísmo do escravo implica o problema da sua individuação. Na verdade, a comédia plautina demonstra um movimento conceptual peculiar na criação de uma personagem heróica, mas à qual não subsistem traços de individualidade. O comum dos heróis assenta a sua heroicização ou em um heroísmo acabado (de que são exemplo algumas personagens homéricas, como Aquiles) ou em um heroísmo de formação (como Eneias, na épica virgiliana). Em ambos os casos, são as suas características

⁶¹ Citoni 2006, 113-114. Petrides 2014, 431, comenta, nessa mesma linha: «Like puppeteers, or indeed like playwrights, they have the sheer mind and willpower to control all the characters that surround them, be they masters, pimps, or other slaves. They also possess the creative intelligence to conjure up unlikely solutions to impossible problems. To be sure, this kind of *servus callidus* has precedents in the Greek tradition, but unless the surviving evidence deceives us completely, the character rises to a wholly different status in the hands of Plautus.»

particulares, inerentes e/ou adquiridas via acção, que os definem. Ao escravo plautino, pelo contrário, subsiste um mutismo identitário de base que impede a sua identificação. Com raras excepções, «The classic slave heroes of Plautine comedy—Pseudolus, Chrysalus, Tranio, Epidicus, Milphio, Palaestrio, Toxilus—are not even identifiable, like many of their peers in Menander and Terence, with a specific ethnic grouping. They have no memory of their parents; they suffer no nostalgia; they tell us nothing of how they came to be enslaved.»⁶² Esse mutismo, que opera um elevado contraste com a enorme quantidade de palavras que fluentemente profere em palco, estende-se ao desenvolvimento da peça. O escravo age, mas nunca no seu próprio interesse.⁶³ As suas aspirações (por exemplo, à liberdade), desejos, sentimentos, emoções, não fazem parte da matéria dramática e as suas particularidades – inteligência, solécia, desobediência ao *dominus* – encontram-se sempre subordinadas ao superior interesse de outro (no caso de *As Báquides*, ao de Mnesíloco), sem nunca ultrapassarem a rígida moldura imposta pelo estereótipo.⁶⁴

Tal não implica, contudo, que, no quadro accional, o escravo não exiba uma sólida autoconsciência das suas características e capacidades. Em *As Báquides* são múltiplas as enunciações nas quais Crísalos demonstra entender perfeitamente o elevado

⁶² Leigh 2004, 57.

⁶³ McCarthy 2000, 123, demonstra bem que este tópico é essencial à não violação do «principle of comedy that limits the subversive meaning of slave trickery».

⁶⁴ Sharrock 2009, 138, aponta um constrangimento ao modelo do *servus* plautino: «This, perhaps, is the final trick of the *architectus*-tradition: making us like the heroic slave for his subversion and his free spirit, but only when he is altruistic and nice. Real freedom, now, that's another matter entirely.» McCarthy 2000, 172: «Furthermore, in terms of the qualities of the ideal slave, far from combining obedience with a sense of honor, the typical clever slave combines disobedience with a lack of real self-interest or selfrespect (as measured in real-world terms like the desire for freedom).»

impacto que as suas características têm na acção (na cena segunda do acto II,⁶⁵ na cenas quarta,⁶⁶ quinta,⁶⁷ nona⁶⁸ e décima⁶⁹ do acto IV, entre outras). Note-se, a este respeito, o sentido da afirmação «A mim não me agradam esses Parmenões e Siros...». A auto-consciência e a auto-reflexividade da personagem não diz unicamente respeito ao plano interno, i.e., ao plano estrito das suas características, mas exterioriza-se em relação à própria peça, na medida em que reflecte, programaticamente, o próprio modelo conceptual que Plauto utiliza para desenhar o *seruus fallax*.

⁶⁵ VV. 225-226. Vide p. 23.

⁶⁶ VV. 640-644 (...) 649-662: *Hunc hominem decet auro expendi, huic decet statuam statui ex auro; / Nam duplex hodie facinus feci, duplicibus spoliis sum adfectus. / Erum maiorem meum ut ego hodie lusi lepide, ut ludificatus! / Callidum senem callidis dolis / Compuli et perpuli mi omnia ut crederet. (...) Non mihi isti placent Parmenones, Syri, / Qui duas aut tris minas auferunt eris. / Nequius nihil est quam egens consili seruus, nisi habet / multipotens pectus: ubicumque usus siet, pectore expromat suo. / Nullus frugi esse potest homo, / Nisi qui et bene et male facere tenet. / Improbis sit, harpaget <cum> furibus, / Furetur quod queat. / Versipellem frugi conuenit esse hominem, / pectus quoi sapit. / Bonus sit bonis, / malus sit malis; / Vitumque res sit, ita animum habeat.* «Aqui está um homem que vale o seu peso em ouro, aqui está quem merece que lhe levantem uma estátua em ouro. Na verdade, hoje consegui uma dupla façanha: fui agraciado com duplos espólios. Com que pinta enganei hoje o meu velho patrão! Como foi intrujado! Com astutas artimanhas compeli e impeli um velho astuto a acreditar em todas as minhas palavras.(...) A mim não me agradam esses Parmenões e Siros, que roubam duas ou três minas para os seus donos. Não há nada pior do que um escravo sem astúcia, sem uma cabeça de muito engenho: onde quer que seja necessário, tem de fazer sair um esquema da cabeça. Um homem nada vale a não ser que saiba fazer o bem e o mal, ser malvado entre os malvados, ladrão entre os ladrões, e deitar a mão ao que possa. Um homem com algum valor, com boa cabeça, tem de conseguir virar a casaca. Tem de ser bom para o bom, mau para o mau; qualquer que seja a situação, tem de ter a conveniente presença de espírito.»

⁶⁷ VV. 761-769. Vide pp. 33-34.

⁶⁸ Corresponde a IX cena à monódia (vv. 925-978) em que o escravo compara os seus enganos à guerra de Tróia.

⁶⁹ VV. 1067-1075. Vide pp. 48-49.

Ex inverso, a consciência em relação ao poder que, na verdade (e na correspondente realidade social), o *dominus* tem sobre si, é meramente perfunctória (vv. 358-365):

CH. (...) *Sed quid futurumst, cum hoc senex rescuerit? / Cum se excucurrisset illuc frustra sciuerit / Nosque aurum abusos, quid mihi fiet postea? / Credo hercle adueniens nomen mutabit mihi / Facietque extemplo Crucisalum me ex Chrusalo. / Aufugero hercle, si magis usus uenerit. / Si ero reprehensus, macto ego illum infortunio; / Si illi sunt uirgae ruri, at mihi tergum domist.* (...)

Crísalo (*sozinho*) – (...) Mas, o que acontecerá, quando o velho descobrir a marosca? Quando se aperceber que foi a correr para lá ao engano e que nós gastámos o ouro, o que me acontecerá depois? Caramba, creio que, à sua chegada, me vai mudar o nome e que de um Crísalo fará um Crucisálio. Piro-me, caramba, se for mais conveniente. Se for apanhado, ponho-o negrinho de desgraças. Se ele tem os chicotes no campo, eu tenho as costas em casa. (...)

Esta inconsciência entende-se à luz dos constrangimentos poéticos que se impunham à criação de uma personagem simultaneamente escrava e *fallax*. Demasiado realismo na expressão do verdadeiro poder do *dominus* impediria o desenvolvimento da matéria cômica. As limitações que se criam, dentro do modelo estandardizado do escravo *fallax*, à vertigem cômica por ele proporcionada não ultrapassam a especulação relativa aos possíveis castigos e à consciência de que os seus êxitos não estão garantidos *a priori*: «(...) there will be a *limit* to this revelry. Nicobulus, like every father in comedy, is bound to return. Chrysalus knows that his triumph will be short-lived, and so at the same moment when he joyfully shouts *quas ego*

turbas dabo (“I’ll stir up such commotions!”) he succumbs for a moment to reality.»⁷⁰

Neste sentido, o *seruus* é protagonista de um heroísmo sem consequências, ou melhor, cujas consequências se limitam ao quadro fortemente constrangido da acção dramática. Qualquer paralelo com a realidade, qualquer leitura de teor libertário caem por terra perante a ineficácia real desta figura cómica. E, mesmo no quadro da acção dramática, os excessos são não raramente mitigados. Em *As Báquides*, como já referido, o triunfo absoluto sobre Nicobulo é suavizado, quando Crísalo convoca «os espectadores», no verso 1072, como se alertasse para o facto de que, afinal, todo o seu êxito nada mais é do que *espectáculo*. Deste modo, o que Plauto nos oferece com a figura e as acções do escravo *fallax* é uma carnavalização, uma inversão momentânea na qual uma personagem socialmente menor se agiganta, mas sem efeitos reais. Se esta inversão ilustra um mecanismo de libertação das ansiedades produzidas pelas contradições e oposições vigentes na sociedade romana coeva é assunto que não cabe aqui analisar de forma minuciosa. Mas também não é possível escamotear a ideia de que «The comic slaves of, for example, *Mostellaria*, *Bacchides*, and *Pseudolus* also embody a contradiction between slavery and freedom. But the resourcefulness of the tricksters there in eluding their masters’ strictures only reinforces their servile outlook. Like the Saturnalia, which implicitly defines slavery by contrast, the slave’s deceptive trickery in these plays emphasizes a permanent subordination to his master.»⁷¹

Neste sentido, não constituirá audácia excessiva constatar que o desenvolvimento da figura do escravo na dramaturgia plautina

⁷⁰ Segal 1987², 149.

⁷¹ McCarthy 2000, 172.

promove uma actualização intelectual das contradições inerentes à realidade social; e que a pseudo-mutação que nela se desenha, embora promova, de certa forma, a demolição, momentânea e inconsequente, dos opostos que se levantam da base social, em nada afecta a sua estrutura real ou os seus desígnios civilizacionais. Em suma: tudo muda em cena, mas tudo fica na mesma.

Plauto inclui, em *As Báquides*, mais duas personagens-tipo: o Soldado e o Parasita. A sua escassa intervenção na acção não permite o desenvolvimento das figuras. Todavia, as suas características tipológicas, embora reduzidas ao esqueleto, estão presentes no desenho das personagens. Assim, o primeiro apresenta-se como (v. 573) «parasita de um homem infame e malvado» e, no curto diálogo que, sem seguida, mantém com Pistoclero, como «escudo» desse mesmo soldado. Violência e comida, tema colateralmente introduzido na repreensão feita ao escravo que o acompanhava (v.580), são, na verdade, suficientes para actualizar o imaginário ligado ao estereótipo.

O Soldado, tal como o parasita, pertence ao grupo das personagens malvadas. Mas, tal como no caso anterior, Plauto «en quelques vers, a su mettre en relief tous les traits essentiels du personnage: brutalité, forfanterie, jointe à une indifférence totale – et peut-être prudente – aux injures dont l’abreuve Chrysale, une fois versés les deux cents philippes convenus.»⁷²

Por fim, uma palavra para os antropónimos. É comum na comédia plautina as personagens apresentarem nomes ‘falantes’. No caso de *As Báquides*, são vários os nomes cujo significado aponta para a natureza ou para determinada característica do indivíduo que referem. Mnesíloco, nome ático comum em toda a Grécia, é um composto de μνήσιος (“que recorda”) e λόχος (“emboscada”). Pistoclero é um composto de πιστός (“fiel”) e Κλήρος

⁷² Ernout 1989, 8.

(“herança”). Nicobulo é um composto de νικάω (“vencer”) e βουλή (“conselho”). Filóxeno é um composto de φίλος (“amigo”) e ξένος (“estrangeiro”). Crísalo é um derivado de χρυσός (“ouro”) e configura-se como um nome associado à tarefa de procurar e arranjar ouro. Lido (Λυδός, “oriundo da Lídia”) era um nome característico dos escravos, que Plauto mantém do original grego. No verso 129, introduz, porém, um jogo de palavras, estabelecendo uma nova relação de significado para o nome do professor, resultante da ligação entre o nome *Lydus* («Lido») e *Ludus* («escola»), em uma clara alusão ao ofício da personagem. Cleómaco nome ático, comum em toda a Grécia, é um composto de κλέος (“fama”) e μάχομαι (“combater”). Artamão deriva de ἄρταμος (“carneiro”), e liga-se ao seu ofício, que implica violência (v. 799). Báquis é um nome feminino, frequentemente usado na Comédia, e correspondente ao masculino Βάκχιος, derivado de Βάκχος, um dos nomes de Díoniso, cujos devotos eram denominados Βάκχοι e Βάκχαι. Desta forma, e embora a etimologia do nome não seja totalmente segura, considera-se provavelmente ligada às bacantes e aos seus rituais.

6. CÓMICO

À intensidade do ritmo da comédia corresponde uma não menos intensa e enérgica utilização de elementos geradores de comicidade. Com efeito, se Plauto é considerado um criador de uma forma de teatro onde tudo (caracteres, construção da acção e estilo) se encontra subordinado ao riso,⁷³ *As Báquides* constituem um bom exemplo desse propósito, como é bem visível na dimensão, variedade e conjugação de elementos e meios destinados a produzir um efeito cómico. Além da sucessão de

⁷³ Taladoire 1956, 271.

registos linguísticos, com especial relevância para a linguagem⁷⁴ das personagens de classes mais baixas (escravos, parasitas, etc.), tradicionalmente rica em exageros e incoerências cómicas,⁷⁵ dos tradicionais compostos,⁷⁶ da acumulação expressiva de vocábulos, do uso impróprio de vocabulário institucional,⁷⁷ do uso de línguas estrangeiras (v.1162), dos jogos de palavras,⁷⁸ das aliterações paródicas,⁷⁹ de diálogos repletos de equívocos (vv. 70, 194,

⁷⁴ Sharrock 2009, 173, oferece um exemplo sugestivo: «There are many examples of surfeits of language in the comic corpus, often enhanced by other features of repetition, usually associated with excitement, and often with food or sex. I start with a couple of well-known examples. The newly converted Pistoclerus is accosted by his *paedagogus* Lydus (*Bac.* 109), who wants to know where the young man is going with all that nefarious party stuff; the reply is *huc* (standard hyperlogical non-reply to a figure of authority). The tutor falls into the usual trap: ‘What d’you mean, *huc*?’ So Pistoclerus goes from the laconic extreme to its expansive opposite: Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, Iocus, Ludus, Sermo, Suavisaiatio. (*Bac.* 115–16) Love, Desire, Sex, Sexiness, Joy, Jokes, Play, Speech, Kissifications. Despite his disapproval, Lydus cannot entirely resist the comic force of Pistoclerus’ performance, and responds with an alliterative echo demanding to know what the young man has to do with *dis damnosissumis*, which Pistoclerus turns into a mock-theological discussion about the existence of the god *Suavisaiatio*. Be that as it may, the pile-up of personifications is just funny.» Vide também López Gregoris 2006.

⁷⁵ Veja-se, a título de exemplo, o excerto em que, oscilante entre um tom nobre e um tom vulgar, Crísalo se compara a Ulisses; e a grandiosidade da sua empresa à guerra de Tróia (vv. 936-975).

⁷⁶ Como, por exemplo, *dentifrangibula*, no v. 596 e *nucifrangibula*, no v.598.

⁷⁷ Gaertner 2014, 620-621: «Finally, and most importantly, Plautine expansions serve to increase the comic effect. Plautus often inserts Roman institutions and terminology to create legal absurdities. Plautus plays with the (...) metaphorical use of *vendere* (“to fool someone,” cf. *Bacchides* 976–977). Particularly common is the comic “juridicization” (Zagagi 1980: 106–131) of nonlegal topics: (...) a successful trickster styles himself as a Roman general handing over the booty to the *quaestor* (*Bacchides* 1075).»

⁷⁸ Estes jogos de palavras são, por vezes, intraduzíveis em português, como é o caso, entre outros, de *illectum* («seduzir») e *lectum* («leito») no v. 55; *Lydus* («Lido») e *Ludus* («escola»), no v. 129; *Chrysalus* («Crísalo») e *Crucisalus*, que ecoa a palavra *crux* («cruz») e o respectivo tormento, no v. 362.

⁷⁹ Como no célebre verso (933), *O Troia, o Patria, o Pergamum; o Priame*,

etc.), de frases ambíguas (vv. 68, 603, etc.), das rectificações de pensamento em fim de frase (vv. 505 e seguintes), expressivas da contradição de sentimentos, também situações como a retirada ridícula sob medo (como a do parasita, preparada a partir do v. 597), a expressão da fraqueza da personagem que triunfa na realidade (799 e seg.) e a congeminção dos esquemas e dos enganos, que dominam a intriga, se conjugam para obter os melhores efeitos cômicos.

7. DATA

A data de representação de *As Báquides* é desconhecida. No entanto, significativo para o problema da datação e consequente reconhecimento de que a peça é posterior ao *Epídico* é a referência presente nos versos 214-215: *Etiam Epidicum, quam ego fabulam aeque ac me ipsum amo, / nullam aeque inuitus specto, si agit Pellio* («Até o *Epídico*, a comédia que eu amo tanto como a mim próprio, vejo-a com mais desagrado do que qualquer outra, se for Pelião a representá-la.»). Neste sentido, a crítica aponta para uma datação que flutua entre os anos 191 e 189 a.C.⁸⁰

periisti senex (« Ó Tróia, ó pátria, ó Pérgamo; ó Príamo, morreste, velho!»).

⁸⁰ Outros elementos, considerados pouco seguros, têm-se constituído como referências para uma possível datação da peça: a alusão à banalidade dos desfiles triunfais, expressa nos versos 1073-74 (houve três em 189-88 a.C. e dois em 187 a.C.); a alusão às bacantes, nos vv. 53 e 371, levou à consideração de que a datação poderia ser posterior à promulgação, em 186 a.C., do *Senatusconsultum de Bacchanalibus*; a referência paródica à *Andrómeda* de Énio, no verso 933 (*o Troia, o patria, o Pergamum, o Priame, periisti senex*), considerada uma das suas últimas obras literárias.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

- A. Ernout 1989, *Plaute. Comédies*, Paris: Les Belles Lettres, volume II (reimp. do original, 1932-1940).
- J. Barsby 1986, *Plautus, Titus Maccius. Bacchides* (edited with translation and commentary), Warminster: Aris & Phillips.
- C. Teixeira 2006, *As duas Báquides* (introdução, tradução e notas), in *Plauto. Comédias I*, Lisboa, Faculdade e Letras da Universidade de Coimbra – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

ESTUDOS

- J. Andreau 1968, “Banque grecque et banque romaine dans le théâtre de Plaute et de Térence”, *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire* 80.2, 461-526.
- P. J. Burton 2004, “*Amicitia* in Plautus: A study of Roman friendship processes”, *American Journal of Philology* 125.2, 209-243.
- M. Citroni et alii 2006, *Literatura de Roma Antiga*, Lisboa: F. C. Gulbenkian.
- J. R. Clark 1976, “Structure and Symmetry in the *Bacchides* of Plautus”, *Transactions of the American Philological Association* 106, 85-96.
- A. P. Couto 2006, *Plauto. Comédias I* (Introdução geral), Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 7-27.
- M. L. Damen 1992, “Translating Scenes: Plautus’ Adaptation of Menander’s *Dis Exapaton*”, *Phoenix* 46.3, 205-231.
- F. Della Corte 1975, “La tipologia del personaggio della *palliatu*”, *Actes du IXe Congrès de l’Association Guillaume Budé*, 354-393.
- L. Deschamps 2004, “L’initiation dans les *Bacchides* de Plaute”, *Paideia* 59, 115-125.

- G.E. Duckworth 1952, *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*, Princeton: Princeton University Press [2^a ed. 1994].
- D. M. Dutsch 2008, *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- J. M. Edmonds ed., 1961, *The fragments of Attic comedy*, vol. 2, Leiden: Brill Archive.
- M. Fontaine 2010, *Funny words in Plautine comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- 2014, “Between two paradigms: Plautus”, in M. Fontaine and Adele C. Scafuro, eds. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 516-537.
- E. Fraenkel 1912, *De Media et Nova Comoedia Quaestiones Selectae*. Dissertation, Gottingen (Officina Academica Dieterichiana), 1912.
- 2007, *Plautine Elements in Plautus (Plautinisches Im Plautus, 1922)*, Frances Muecke and Tomas Drevikovsky (trans.), Oxford: Oxford University Press.
- J. F. Gaertner 2014, “Law and Roman Comedy”, in M. Fontaine and Adele C. Scafuro, eds. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 615-633.
- B. García-Hernandez 1998, “La estructura dramática de *Las Béquides* de Plauto”, *CFC* 15, 119-131.
- B. García-Hernandez, L. Sánchez Blanco 1993, “Lydus barbarus (Plaut. *Bacch.* 121-124)”, *Helmantica* 44, 147-166.
- S. Goldberg 1990, “Act to action in Plautus *Bacchides*”, *CP* 85, 191-201.
- 2011, “Roman Comedy Gets Back to Basics”, *Classical Philology* 101, 206-21.
- E. Gruen 2014, “Roman comedy and social scene”, in M. Fontaine and Adele C. Scafuro, eds. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 601-614.

- E.W. Handley 1968, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, London: Lewis.
- M. S. Jensen 1997, "The fall of Troy in Plautus' *Bacchides*", *Classica et Mediaevalia: Revue Danoise de Philologie et d'Histoire* 48, 315-323.
- H. D. Jocelyn 1969, "Chrysalus and the Fall of Troy (Plautus, *Bacchides* 925-978)", *Harvard Studies in Classical Philology* 73, 135-152.
- E. Lefèvre 1978, "Plautus-Studien II: Die Brief-Intrige in Menanders *Dis exapaton* und ihre Verdoppelung in den *Bacchides*", *Hermes* 106, 518- 38.
- 1988, "Plautus-Studien V: Plautus' *Iliupersis* (*Bacchides* 925-77)", *Hermes* 116, 209-227.
- M. Leigh 2004, *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford: Oxford University Press.
- R. López Gregoris 2006, "Plauto y la originalidad", *Minerva* 19, 111-130.
- L. Maurice 2003, "*Amici et sodales*: An examination of a double motif in Plautus", *Mnemosyne* 56.2, 164-193.
- K. McCarthy 2000, *Slaves, masters, and the art of authority in Plautine comedy*, Princeton: Princeton University Press.
- T. J. Moore 1998, "Music and Structure in Roman Comedy", *American Journal of Philology* 119.2, 245-273.
- W. Owens 1994, "The third deception in *Bacchides*: fides and Plautus' originality", *American Journal of Philology* 115, 381-407.
- U. Paoli 1976, *Altri studi di diritto greco e roman*, Milão: Istituto Editoriale Cisalpino La Goliarda.
- A. K. Petrides 2014, "Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments", in M. Fontaine and Adele C. Scafuro, eds. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 424-443.
- A. Pociñá, A. López 2007, *Comedia romana*, Madrid: Akal.

- A. Primmer 1984, *Handlungsgliederung in Nea und Palliata: Dis Exapaton und Bacchides*, Vienna Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- C. Questa 1975², *T. Maccius Plautus, Bacchides*, Florença: Sansoni.
- 1985, *Parerga Plautina: struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino: Università degli Studi di Urbino.
- S. Rizzo 1990, “Da Crisalo a Siro: per una ricostruzione del *Dis exapaton* di Menandro (con alcune riflessioni sui pedagoghi in commedia)”, in *Dicti studiosus. Scritti di filologia offerti a Scevola Mariotti dai suoi allievi*: Urbino, 9-48.
- M. H. Rocha-Pereira 2002³, *Estudos de História da Cultura Clássica, II volume: Cultura Romana*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- J. E. Sandys 2011, *A History of Classical Scholarship: The Eighteenth Century in Germany and the Nineteenth Century in Europe and the United States of America*, Vol. III, Cambridge: Cambridge University Press [1^a ed. 1908].
- A. Scafuro 1997, *The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- E. Segal 1987², *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- A. Sharrock 2009, *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- N. Slater 2000², *Plautus in performance. The theatre of the mind*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- J. Tatum 1983, *Plautus: the darker Comedies*, Baltimore: Johns Hopkins University Press .
- G. Williams 1956, “Some Problems in the Construction of Plautus’ Pseudolus”, *Hermes* 84, 424-55.
- H. Zehnacker 1994, “La ruse de Bacchis et le chant du rossignol (Plaute, *Bacchides* 37-38)”, *Illinois Classical Studies* 19, 151-159.

INDEX RERVM

- amicitia* / amizade – 26, 31, 32, 62, 63, 64
 amor – 14, 21, 75 (n. 74)
 bacanal – 56
 bacantes – 56, 74, 76 (n. 80)
 castigo – 28, 58
 cavalo (de Tróia) – 17
 cortejo – 48, 50
 Comédia Antiga – 14
 Comédia Nova – 14, 15, 50, 67
 coração – 57
 corrida – 28
 Diana Efésia – 25
 disco – 28
 educação – 21, 27, 37, 38
 Éfeso – 11, 12, 22, 23, 25, 26, 42
Epídico – 45 (n. 40), 76
 escudo – 73
 espectadores – 13, 22, 26, 40, 48, 50, 51, 53 (n. 45), 72
 ginásio – 28
 guerra – 49, 70 (n. 68), 75 (n. 75)
 Hécuba – 16
 Ílio – 44, 45, 46
 juventude – 21, 26, 40, 53, 59
 lealdade – 64 (n. 58), 65
 morte – 16, 37, 39, 45, 59, 60
 ovação – 48
 ovelhas – 38, 58
 Paládio – 16
 palestra – 28, 57 (n. 51)
 Parmenão – 46, 70
 Pelião – 45 (n. 40), 76
 Pérgamo – 76 (n. 79)
 porta Ceia – 16
 presas – 48
 Príamo – 16, 76 (n. 79)
 questor – 48
 ruína – 44
 Samos – 24
 saque – 48
 Siro – 46, 70
 soldados – 48, 51, 52
 tormento – 75 (n. 78)
 triunfo – 49, 72
 Tróia – 16, 45, 70 (n. 68), 75 (n. 75), 76 (n. 79)
 Troilo – 16, 45
 Ulisses – 75 (n. 75)
 velhice – 59
 virtude – 57

(Página deixada propositadamente em branco)

COLEÇÃO AUTORES
GREGOS E LATINOS – SÉRIE ENSAIOS

1. Carmen Soares, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho: *Ética e Paideia em Plutarco* (Coimbra, CECH, 2008).
2. Joaquim Pinheiro, José Ribeiro Ferreira e Rita Marnoto: *Caminhos de Plutarco na Europa* (Coimbra, CECH, 2008).
3. Cláudia Teixeira, Delfim F. Leão and Paulo Sérgio Ferreira: *The Satyricon of Petronius: Genre, Wandering and Style* (Coimbra, CECH, 2008).
4. Teresa Carvalho, Carlos A. Martins de Jesus: *Fragmentos de um Fascínio. Sete ensaios sobre a poesia de José Jorge Letria* (Coimbra, CECH, 2009).
5. Delfim Ferreira Leão, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho: *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga* (Coimbra, CECH, 2010).
6. Maria de Fátima Silva and Susana Hora Marques: *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage* (Coimbra, CECH, 2010).
7. Ália Rosa Rodrigues, Carlos A. Martins de Jesus, Rodolfo Lopes: *Intervenientes, Discussão e Entretenimento, No Banquete de Plutarco* (Coimbra, CECH, 2010).
8. Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Coimbra, CECH, 2010).
9. Nair Castro Soares, Margarida Miranda, Carlota Miranda Urbano (Coord.): *Homo eloquens homo politicus. A retórica e a construção da cidade na Idade Média e no Renascimento* (Coimbra, CECH, 2011).
10. Carmen Soares, *Crianças e jovens nas Vidas de Plutarco* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
11. Cláudia Teixeira: *Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de As Báquides de Plauto* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).

(Página deixada propositadamente em branco)

Resumo da Obra

Esta publicação apresenta um estudo introdutório e didáctico à leitura de *As Báquides* de Plauto, no qual se analisam o contexto e as características da peça, a estrutura e as personagens, e ainda o problema da originalidade plautina na conceptualização do 'terceiro engano'.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA



• U



C •

